
موروث دبلوماسية الفن
مذكرات سفير
QATAR MUSEUMS AUTHORITY
SKIRA

ميريل إنجل حائزة على درجة الماجستير في تاريخ الفن من جامعة فريجي في أمستردام. عملت كباحثة على قاعدة بيانات في مجال الدراسات الفنية في المعهد الهولندي للموروث الثقافي في أمستردام. تحمل شهادة جامعية في مجال ترميم اللوحات والأعمال المرسومة من مؤسسة Stichting Restauratie Atelier Limburg في ماستريخت. خلال تأهيلها كمرممة، تدربت في متحف ستيديليجك في أمستردام ومتحف كرولر مولر في أوتيرلو وفي مُحترف الترميم الخاص ريديفيفيوس في وسنار. عملت منذ تخرجها عام 2009 كمرممة مستقلة في مُحترف ريديفيفيوس ومتحف كرولر مولر ومتحف فرانز هالز في هارليم. تستهوي ميريل لوحات قدماء الفنانين الأوروبيين وكذلك تلك التي يعود تاريخها للقرنين التاسع عشر والعشرين، حيث تجذبها على حدٍّ سواء اللسمات التقليدية لقدامى الرسامين والتحديات التي تنطوي عليها المواد الجديدة المستخدمة في الفن المعاصر.

باولا أليكسندر هيرَيرو تحمل شهادة بكالوريوس في تاريخ الفن (2002) من جامعة أوتونوما في مدريد، وماجستير في ترميم اللوحات (1998) من كلية ترميم الممتلكات الثقافية في مدريد. نالت عام 2007 منحة تعليمية في مجال الدراسات العليا من متحف سان بيو الخامس للفنون الجميلة في فالنسيا. التحقت باولا بين عامي 2011 و2012 بجامعة الفنون في مدينة فالنسيا الإسبانية، حيث نالت درجة الماجستير في ترميم التراث التاريخي والفني، وركّزت أبحاثها على المواد الجديدة المُستخدمة في إعادة إنتاج الأنسجة. خلال أحد عشر عاماً من مسيرتها المهنية، اكتسبت معرفة واسعة في التقنيات المتبعة لتنفيذ اللوحات الكنسية والرسم على الخشب والمنحوتات متعددة الألوان التي تعود للقرنين الخامس عشر والسادس عشر، وكذلك اللوحات المرسومة على جنفاص بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. عملت في إسبانيا لصالح شركات خاصة ومؤسسات عامة مثل معهد فالنسيا لترميم التراث الثقافي. حالياً، باولا هي جزء من الفريق العالمي لمُحترف ريديفيفوس في هولندا، حيث تعمل على اللوحات المعاصرة والقديمة.

كريستين جيسلادوتير مرممة لوحات في قسم ترميم متحف المستشرقين. درست في جامعة السوربون في باريس (ماجستير علوم في ترميم اللوحات) وجامعة إكس-مارسيليا الفرنسية (ماجستير في تاريخ الفن). عملت كريستين لصالح عديد من المجموعات الخاصة والكنائس والمؤسسات، وانخرطت كذلك في عمل مكثف مع متاحف ومؤسسات عريقة، منها معهد سميثسونيان والمعهد الهولندي للتراث الثقافي ومتحف التاريخ الألماني في برلين ومتحف تاريخ الفن في فيينا ومتحف أيسلندا الوطني والناشيونال غاليري في أيسلندا وقصر الفنون الجميلة في ليل (فرنسا)، حيث رممت أول عمل من لوحات المستشرقين. اكتسبت كريستين أيضاً خبرة عملية واسعة في تحليل مواد اللوحات في مراكز أبحاث علمية ومختبرات مهمة، مثل مختبر راثجن للأبحاث في برلين ومركز ترميم التراث في مرسيليا.

إليزابيث كوفشتاين نشأت في بافاريا وانتقلت إلى النمسا عام 1978. وبعد أن أنهت المرحلة الثانوية، استهلّت دراسة التاريخ وعلم الأعراق البشرية في جامعة فيينا. وقبل أن تتمكن من إتمام ذلك، تزوجت من أندريس كوفشتاين لتنتقل قبل أكثر من عشرين عاماً إلى غرايلنشتاين في منطقة فالدفيرتل. ومنذ أن أصبح قصر غرايلنشتاين في عهدة السيد والسيدة كوفشتاين، شرعا بالاهتمام به ودعمه كونه يعتبر من النماذج النادرة للقصور النمساوية التي لا تزال صامدة، بما في ذلك أثاثها. تفتح القلعة أبوابها للعامة، ومن المهام الموكلة إلى السيدة كوفشتاين إدارة متحف القصر. وبفضل المنصب الذي تشغله واهتمامها في هذا المجال، تتمتع السيدة كوفشتاين بسعة الإطلاع وتملك الكثير من المعلومات الخاصة بالتاريخ القديم لعائلة كوفشتاين وقصر غرايلنشتاين.

أولغا نفيدوفا مؤرخة في مجال الفنون ومتخصصة في تيار الفن الاستشراقي. عملت لسنوات عديدة على مجموعات فنية خاصة وحكومية في دول الخليج والشرق الأوسط. نالت درجة الدكتوراه من الأكاديمية الروسية للفنون. حاضرت حول مواضيع مختلفة، وكتبت مقالات للعديد من المجلات العالمية عن جوانب مختلفة في تيار الفن الاستشراقي. ومن أحدث المشاريع التي عملت عليها المنشورات التالية: "فن وحياة جان باتيست فانمور (1737-1671)" (2009، 2010)، وكتالوغ "رحلة في عالم العثمانيين" (2010) و"بارثالاميوس شاهمان (1614-1559): فن الترحال" (2012)، بالإضافة لمساهمتها في كتابي "مجموعة شفيق جبر" (2009، 2012) و"ألكسندر فولكوف: عن الرمال والحرير" (2012). تشغل د. نفيدوفا حالياً منصب مدير متحف المستشرقين في الدوحة.

غويندولين ب. بويفه جونز مؤسسة ومُدير مُحترف ريديفيفوس لترميم اللوحات. تشغل منصب كبير المرممين وترأس فريقاً مكوناً من مرممين ومرممين زائرين ومصوّراً. نالت شهادة دراسات عليا في مجال ترميم اللوحات وتاريخ الفن من معهد الفنون الجميلة في جامعة نيويورك. كما حازت على منحة سامويل كريس لمتابعة دراساتها في متحف فان غوغ ومتحف كرولر مولر في هولندا وتوجهت للعمل في متحف الرايكس في أمستردام. عملت منذ عام 1999 كمرممة لوحات مستقلة. علاوةً على ذلك، تشرف غويندولين بشكل دائم على تدريب خريجين من مؤسسات تعليمية مثل مُحترف الترميم التابع لجامعة أمستردام. وهي ناشطة أيضاً في مجال الأبحاث والنشر لمواضيع ذات صلة بمجال الترميم. تملك شبكة علاقات دولية واسعة وتشارك مع فريقها بشكل منتظم في مؤتمرات وورش عمل ودورات تدريبية. يُنظم مُحترف ريديفيفوس ورشات عمل، مثل برنامج منهجية التنظيف الذي يقدمه كريس ستافروديس، وبرنامج قضايا حول الورنيش الاصطناعي الذي يقدمه جيل وايتن وروبرت بروتكور.




ISBN 978-88-572-1844-1
9 788857 218441




G



herren Oratores, vor der audienz durch seine
Veziros im Diwan oder orth da man Rath
helt mit essen Tractieren zu
lassen.
mit Seiten Teppich
wandt Türkisch
rekischer manir gemahlet daran
in der wandt eines zwerch schuchs
sehen kan, er aber nicht gesehen wirdt: E:
ungefehr einer span hoch, darauf
neue Kesitent auch Chamecham und gros mufti,
andere Vezier sambt des herrn Orator.
Officier. K: Ober und Vice Tefterdar. L:
M: Canzler und herr Thanradl:
die in Porcellana zu trinckhen
Q: Chiausen und ander
D
O
I
P


B
G
Z
E
O


Abbildung Was gestalt die
Türckhen zu Constantinopl Järlich
Irem Mahomet zu ehren die proces
siones halten
so das Grab tragen. N: Eine gros

موروث دبلوماسية الفن: مذكرات سفير



موروث

دبلوماسية الفن

مذكرات سفير





SKIRA

الغلاف الأمامي، ص 1 و 4
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
موكب إمبراطوري (تفصيل)، حوالي 1640

الغلاف الخلفي وص 3-2
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
مأدبة عشاء أقامها الصدر الأعظم على شرف السفير (تفاصيل)، حوالي 1640

المدير الفني
مارتشيللو فرانكوني

التصميم
لويجي فيوري

تنسيق التحرير
فينسينزا روسّو

إعداد التحرير
إمانويلا دي لالو

تخطيط
سيرينا باريني

الترجمة
أوونا سميث (من الألمانية إلى الإنجليزية) نيابة عن سريكبتوم، روما
بيار بالانيان (من الإنجليزية إلى العربية) نيابة عن لانغوج كونسالتينغ كونغريسي، ميلانو
سوزان فرنسيس (تحرير النص العربي) نيابة عن لانغوج كونسالتينغ كونغريسي، ميلانو

الأبحاث البصرية
بولا لامانا

نُشرت الطبعة الأولى في إيطاليا عام 2013 لدى دار سكيرا للنشر
Skira Editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

تمت الطباعة والتجليد في إيطاليا. الطبعة الأولى
ISBN 978-88-572-1844-1
(هيئة متاحف قطر)
ISBN 978-88-572-1843-4
(دار سكيرا للنشر)

التوزيع في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأمريكا الوسطى والجنوبية لشركة:
Rizzoli International Publications, Inc., 300 Park Avenue South,New York, NY 10010, USA.
التوزيع في بقية أنحاء العالم لشركة:
Thames and Hudson Ltd., 181A High Holborn, London WC1V 7QX, United Kingdom.

نُشر هذا الكتالوج بالتزامن مع معرض
"موروث دبلوماسية الفن: مذكرات سفير"
الذي ينظّمه متحف المستشرقين في الدوحة،
ويُقام في صالة المعارض المؤقتة بمتحف
الفن الاسلامي في العاصمة القطرية بين
25 يناير و18 مارس 2013.

GPD للمعارض والمتاحف
تصميم وإنتاج المعرض

نيكولاس فيرّاندو ومانويل ارشين
الفيديو والتصوير

شكر

شكر خاص موجّه لهارولد لاكوم الذي ساهم بشكل
هام في إنجاز هذا المشروع عبر تدقيقه المتفاني
ومساعدته في ترجمة الكتالوج ونصوص المعرض
من اللغة الألمانية.

يودّ متحف المستشرقين الإعراب عن تقديره
وامتنانه لكل من كريستين ميتيروينغر، مديرة
المتحف العثماني في بيرشتولدسدورف لمساهمتها
في نجاح المعرض بإعارتها بعض الأعمال الفنية.

ما كان إنجاز هذا المشروع الضخم ممكناً لولا
العمل المتفاني لموظفي متحف المستشرقين: كبير
عبد الرزاق، خلود الفهد، ماجد الكواري، ساره
المانع، علي شوتامفيتيل، كريستين جيسلادوتير،
فتحي حمزاوي، إيمان جناحي، ماريا خليل، ليزا
مالكوم، ألينا نوتينين، وهييجونغ يوم.

ويوجه متحف المستشرقين شكره الجزيل للزملاء
والأصدقاء، الذين قدموا مصادر عديدة من
المعلومات ومشورة في عدة أمور علمية، على
تعاونهم الكريم والوقت الذي كرّسوه لهذا العمل
وخبرتهم الواسعة: غويندولين بوفيه – جونز،
ميريل أنجل، آنّا فراكوفسكا، باولا ألكسندر هيرّيرو،
باسل جبيلي، إليزابيث كوفشتاين، أندرياس
كوفشتاين، إنغريد باتشمان، ريجين بوسيوين،
سابين شفيردتفيغير، رولا الشيخ، ستيفان سيمون.

قائمة الجهات المُعيرة

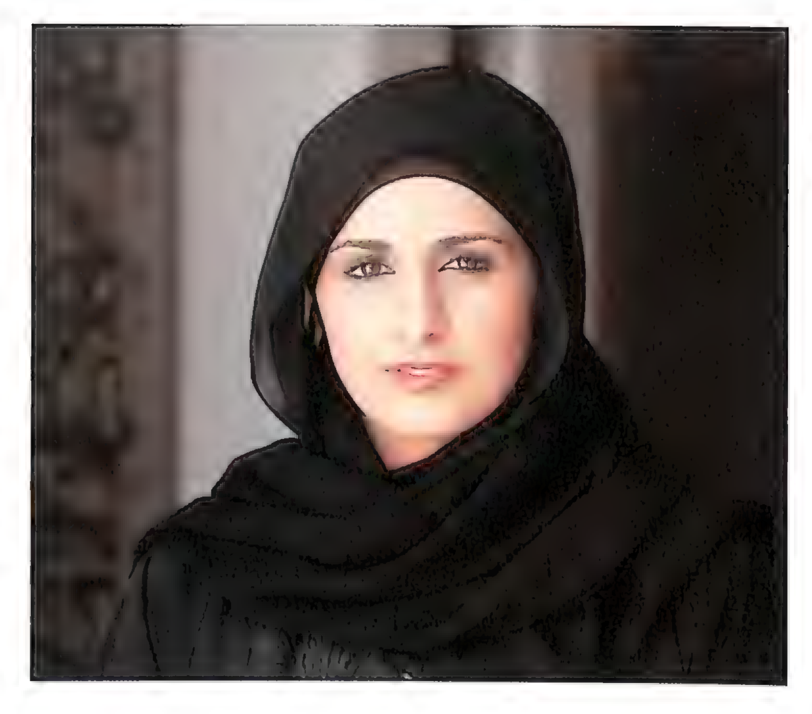
الدوحة
متحف المستشرقين

بيرشتولدسدورف
المتحف العثماني



صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني
أمير دولة قطر المفدى

سمو الشيخ تميم بن حمد بن خليفة آل ثاني
ولي عهد دولة قطر الأمين



تتجلى أهم المسؤوليات الاجتماعية والتعليمية والثقافية المناطة بأي متحف بحماية الإرث الثقافي، أي حفظ هذا الإرث ليكون مصدر إلهام وفائدة للجيل الحالي والأجيال المقبلة. كما تزداد أهمية عملية الترميم باعتبارها أداة في مجال التعليم والتوعية العامة. وبالفعل، فإن اكتساب خبرة أكبر في الحقول المعرفية ذات الصلة بالمتاحف، أدى إلى زيادة الحاجة لفهم أفضل للمواد ولآليات حفظ هذا التراث. ولا تقتصر قيمة الأعمال الفنية في المتاحف على العنصرين الجمالي والتاريخي، بل أيضاً طبيعتها المادية التي يجب أخذها بعين الاعتبار عند اتخاذ القرارات المتعلقة بالاعتناء بها وعرضها. كما إن فهم الخصائص التي تتمتع بها المواد والعوامل البيئية المؤثرة عليها، وحالة حفظها وتلفها وتضررها، وتطور مواد الترميم، والأساليب الجديدة المتبعة في الترميم هي مجرّد أمثلة للمساهمات الهامة والجلية التي يقدمها مرممو المتاحف في مجال الأبحاث ومن أجل فهم أفضل للمجموعات الفنية.

أظهرت دراسات حديثة أن اهتمام جمهور المتاحف لا يقتصر على الفن، بل يتعداه إلى علم الفن، أي العمل الذي يتمّ وراء الكواليس. فقبل أن يتم عرض أي عمل فني، يكون هناك نقاش علميّ مطوّل وأبحاث يجريها أمناء المتحف. ومراحل هذه العملية نادراً ما يعرفها الأشخاص من خارج الدائرة الضيقة للمختصين في مجال المتاحف. إلا أنه وفي عصرنا الحالي، أصبح المرممون حول العالم يمضون وقتاً أطول بالعمل في صالات عرض عامة أمام مرأى الزوار، بحيث يقدمون المزيد من المعلومات المتخصصة لعامة الناس.

اضطلع قسما الأمناء والترميم في متحف المستشرقين، وبمساعدة خبراء أجانب، بعمل قائم على التعاون لتقديم إضاءات جديدة على تاريخ العلاقات بين الإمبراطوريتين العثمانية والهابسبورغية، مع سرد وقائع بعثة كوفشتاين بطريقة روائية. جاءت النتيجة بمعرض "موروث دبلوماسية الفن: مذكرات سفير" كتتويج عامين من الأبحاث والدراسات. وقد ساهم خبراء في المتاحف لتقديم فهم أفضل للإرث الثقافي فيما يتعلق بالأهمية الجمالية والتاريخية والوحدة العضوية للأعمال. ويعود الفضل في تحقيق هذا المشروع اللافت إلى التزام فريق متحف المستشرقين وحماسه والمهارات الاحترافية التي يتمتع بها كادره. ونُدين بشكر كبير أيضاً إلى الزملاء في مؤسسة ريديفيفوس في هولندا، الذين تقاسمنا معهم الخبرات وسمحوا لنا باستخدام منشآتهم للمساعدة في هذا المشروع. هذا المعرض هو بمثابة تكريم لكل من كان منخرطاً في المشروع من مرممين وأمناء وباحثين كونه يمثل شهادة استثنائية لمهارتهم المهنية.

سعادة الشيخة الميّاسة بن حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر

موروث دبلوماسية الفن

أولغا نيفيدوفا

تُعرّف الدبلوماسية بأنها إدارة العلاقات الدولية، مثل التفاوض من أجل إنشاء تحالفات والتوصل لمعاهدات وتوقيع اتفاقيات. والدبلوماسية هي توظيف البراعة بغية تحقيق مكاسب استراتيجية وإيجاد حلول مقبولة من الطرفين لتحدٍ مشترك. لكن وكما يثبت التاريخ، فإنه كثيراً ما يتحول الفن إلى أداة دبلوماسية أيضاً. بدءاً بالعادة السائدة حول العالم التي تقتضي بتبادل الهدايا بين البعثات السياسية ولدى توقيع معاهدات السلام وأثناء مراسم الزفاف، وحتى تطور المواضيع الدبلوماسية في الفنون الجميلة، كلها وثّقت بالتفصيل مراحل هذه البعثات السياسية الهامة. إن كيفية التعبير عن هذه العلاقات في الفنون والثقافة من القرن الخامس عشر وحتى أيامنا هذه، تبرز التغيرات التي تلت التحالفات السياسية والانتصارات والهزائم والعلاقات الدبلوماسية والشراكات التجارية والمشاريع الفنية.

يعكس تطوُّر موضوع البعثات الدبلوماسية في الفنون اهتمام أوروبا الخاص في تلك المرحلة بالتعرف على مثل هذا المجتمع المختلف والمثير للجدل. ويعود تاريخ أحد أوائل نماذج هذه التسجيلات المصورة إلى عام 1511، ويمثل احتفالاً بوصول وفد من البندقية في لوحة بقي رسّامها مجهولاً وتحمل اسم "سفراء من البندقية في دمشق". وتبدأ قائمة الفنانين الذين رافقوا بعثات دبلوماسية رسمية إلى الإمبراطورية العثمانية باسم بييتر كويكيه فان إيلست (1550 - 1502) الذي واكب بعثة كورنيليس دي شيبير وهو أول سفير هابسبورغي لدى الباب العالي في مايو 1533. أما نيكولاس دي نيكولاي (1583 - 1517) فقد وصل إلى اسطنبول مع بعثة السفير الفرنسي غابريل دي أرامون عام 1551. بينما سافر ميلكيور لوريكس (1526/1527 - بعد 1588) إلى اسطنبول عام 1555 مع أوجيه غيسلين دي بوسبيك، سفير فيرديناند الأول، حاكم النمسا. ورافق الفنان الفرنسي سيمون فويه (حوالي 1649 - 1590) بعثة هارلي، بارون سانسي، إلى اسطنبول عام 1612. عاد كل هؤلاء، وغيرهم من الفنانين، ومعهم رسومات للمعالم العمرانية، ومجموعة متنوّعة من الدّراسات التصويرية للشخصيات التركية، علاوة على لوحات شخصية (بورتريه) للحكام العثمانيين.

في حين تم تخزين الشهادات المرتبطة بسفر البعثات بشكل جيد نسبياً، لم يصلنا في المقابل، إلا القليل من الكنوز التصويرية الأصلية. لم تهتم الأجيال اللاحقة كثيراً بكيفية التعامل مع هذه الأعمال، حتى أنه بالمعايير الفنية، تم اعتبارها نتاجات ذات مستوى متوسط. لذا، تنطوي بعثة هانز لودفيغ بارون فون كوفشتاين (1656 - 1582) سفير الإمبراطورية الرومانية المقدسة لدى الباب العالي بين عامي 1628 و1629، على أهمية بالغة إذ أسفرت عن سلسلة رسومات للفنانين فرانز هورمان وهانز غيمنجر وفالنتين مولر، قاموا بتنفيذها بُعيد عودة السفير إلى فيينا حوالي عام 1654. وكأية بعثة دبلوماسية، تعددت المهام الموكلة إليها، وكان بينها التجارية والسياسية. ورغم النجاحات الدبلوماسية والسياسية لبعثة كوفشتاين، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو إرثها الفني، فقد وثقت مختلف أوجه هذه المهمة، بدءاً من مذكرات السفير، ومسودة التقرير النهائي الذي قُدّم للإمبراطور، والمراسلات الدبلوماسية، وقائمة الهدايا المتبادلة، وحتى مجموعة أعمال الغواش المنفذة في اسطنبول، واللوحات الزيتية التي تشكل رسوماً توضيحية لمختلف جوانب الحياة العثمانية في القرن السابع عشر وتقدّم عرضاً مفصلاً لمهمة السفير.

يفخر متحف المستشرقين بعرض أربعة أعمال فنية ترجع لبعثة كوفشتاين والتي عادت إلى المتحف بعد عامين من الأبحاث وأعمال الترميم المكثفة. بفضل عمليات الترميم، طرأ تغيير واضح على العديد من هذه الأعمال، بينما ساهمت الفحوص المتعمقة والدراسات الفنية بتوسيع آفاق فهمنا لهذه الروائع بشكل كبير

المحتويات



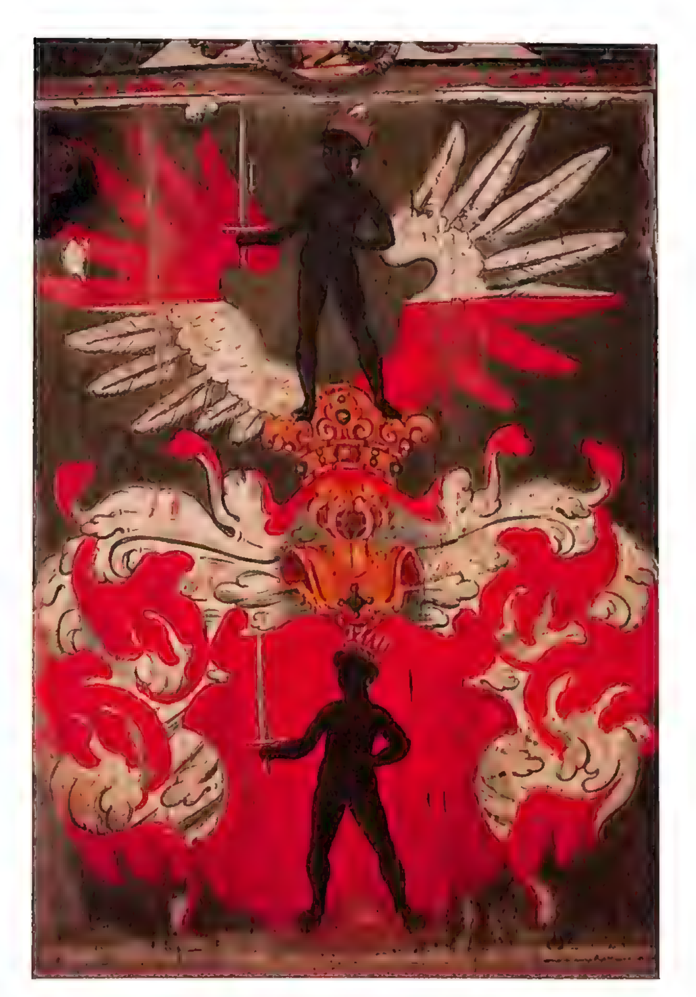
تاريخ عائلة كوفشتاين

تعود جذور عائلة كوفشتاين إلى القرن الثاني عشر، عندما ورد ذكر شخص يدعى سيغيهارت دي كوفشتاين كصاحب قلعة في مدينة تعرف الآن باسم "كوفشتاين آم إن" في جرد فون فالكنشتان. ورغم أنه يُفترض وجود صلة ما مع حصن كوفشتاين القديم، لم تؤدِ الأبحاث المفصلة إلى إيجاد أي دليل مكتوب يُثبت أن فرع العائلة نفسها هو المقصود في الحالتين.

ظهر اسم كوفشتاين لأول مرة في كوفشتاين بمنطقة تيرول، قبل أن ينتقل عبر باساو (1209، سيغيهاردوس فون كوفشتاين)، إلى سالزبورغ (1268، دومينيكوس إنجيلبيرتوس فون كوفشتاين) في أقصى مقاطعة النمسا السفلى، حيث نجد هناك أول سجل مدوّن موثوق. من الجدير بالذكر أن لفظ الاسم تغير عدة مرات عبر القرون. كان يُهجّى في البدء بحسب صوت الأحرف، أي أنه كان يُكتب تماماً كما يُلفظ. ومع مرور الزمن لم يتغير اللفظ والتشديد على الأحرف وحسب، بل اختلفا أيضاً وفق المناطق الجغرافية المتعددة. فالمواطنون المنحدرون من كوفشتاين والقاطنين في شبيتس كان يُشار إليهم باسم كوفشتاين أو شوفشتين، ومن بعدها باسم خُفشتين أو خوفشتين. وفي فترة لاحقة نجد كوفشتاين كما أيضاً كوفشتين حتى وقتنا المعاصر حين تم تحديد كوفشتاين Cufstein كهجاء نهائي للاسم. فحرف الـ "e" صامت. ولغرض التبسيط، سوف نلجأ في هذه المقالة إلى استخدام هجاء الاسم الحديث.

ما تزال أصول شعار النبالة الخاص بأسرة كوفشتاين (الصورة 2) مجهولة حتى يومنا هذا. هنا أيضاً، انعدام الوثائق يجعل من المستحيل الحصول على نتائج نهائية. أضف إلى ذلك أن شعارات النبالة لم تكن مستخدمة على نطاقٍ واسع في أوج العصور الوسطى. فكان شعار النبالة الأصلي مكوناً من رجل أسمر البشرة، عارٍ، وبيده خنجر، ومستلقياً على ثلاث مزهريّات. ربما كان ذلك للتلميح إلى أراضٍ من الشرق تم احتلالها أثناء الحملات الصليبية. وكان آخر شعار نبالة مكوّناً من رجل أسمر البشرة، متوّج الرأس، يقف على ثلاث هضبات ذهبية مع خلفية حمراء ويمسك في قبضته سيفاً. وظلّ هذا التصوير الجزء المحوري من النسخة اللاحقة لشعار النبالة الخاص بهذا الإيرل.

كانت النمسا منطقة حدودية وممراً في الشطر الشرقي من الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الجرمانية. الآفار والمجر والمغول ولاحقاً العثمانيون، جميعهم مرّوا من هنا عبر السهل المجري، متجهين غرباً، ومهددين بغزو المملكة الجرمانية. كانت كافة المسارات العسكرية تمرّ عبر بافاريا مروراً بسلسلة جبال الألب الشمالية نزولاً إلى الدانوب، مما أعطى النمسا دوراً مهماً كحصن حدودي. وباشرت الأديرة بتأسيس المستوطنات بغية استرجاع الأراضي غير المزروعة. وقام دير نيدَرالتايش البافاري باستيطان منطقة فاخاو، وبالتحديد "شبيتس أن دير دوناو" مما يعني أن



الصورة 1
قصر غرايلينشتاين، شُيّد بين عامي 1570 و1590، مقر أسرة كوفشتاين

الصورة 2
شعار نبالة عائلة كوفشتاين

الأسطورة العائلية التي تنص على أن أسرة كوفشتاين ولدت أصلاً في كوفشتاين في منطقة تيرول قد تكون صحيحة. ومن شأن ندرة الوثائق الخاصة بهذه الفترة بالذات، أن جعلت من العسير اكتشاف نسب العائلة بالتفصيل.

أول مصدر أكيد له صلة بعائلة كوفشتاين يتعلق بهانس كوفشتاين، لورد إقطاعية "شبيتس أن دير دوناو"، الذي وُلد عام 1274 في كريمس، ودُفن في "ماريا لاتش أم ياويرلينغ" عام 1330، في مكان لا يبعد كثيراً عن شبيتس. كموظف إداري لإقطاعية "شبيتس أن دير دوناو"، كان سيداً إقطاعياً لدى عائلة كوينرينغر ذات النفوذ القوي. تعيّن عليه الحصول على رتبة فروسية كي يتمكّن من تولّي منصب الموظف الإداري. بمعنى آخر، توجب أن يكون فارساً كي يصبح موظفاً إدارياً (Burgvogt) مكلفاً بإدارة إقطاعية عائلة كوينرينغر. كانت إقطاعية شبيتس مُلكاً لدير نيدَرالتايش. وحالها حال كل الممتلكات، كانت هذه الأخرى أيضاً قد وُهبت لعائلة كوينرينغر مجاناً. وبالمقابل عينت عائلة كوينرينغر العديد من الفرسان في مناصب إدارية، للتأكد من أنّ كل قصور العائلة قادرة على الدفاع عن الأراضي المجاورة، ولضمان تواجد أشخاص على المستوى المحلي يقومون بواجبات صاحب الأرض. كانت معظم الأراضي توزع على مزارعين صغار لفلاحتها. وكان على هؤلاء المزارعين تسديد ضريبة العشور لصاحب الأرض. كان جزءٌ من الأرض يُفلح مباشرة من قبل مُرابع العائلة. وكان اللوردات المحليون مسؤولين عن تحقيق العدالة (الصورة 4). ويعني هذا تسوية النزاعات الناشئة بين المزارعين، ومعظمها يتعلق بخرق الحدود الفاصلة بين الحقول المزروعة.

تميزت آخر حقبة من القرن الثاني عشر، حقبة مولد هانس كوفشتاين، بالخلاف بين دوقات بابينبرغ. فبعد وفاة آخر عضو من سلالة بابينبرغ، خلفه ملك بوهيميا أوتوكار الثاني الذي نجح بأخذ كافة أراضي النمسا تحت سيطرته، مما سمح لمملكته بمدّ حدودها شرقاً حتى بوهيميا ومورافيا وسلوفينيا. وعلى صعيد آخر، أدت هزيمة رودولف الهابسبرغي في الانتخابات من أجل الفوز بعرش الإمبراطورية الجرمانية، إلى حملات عسكرية جديدة في النمسا. وقرر كل من رودولف الهابسبرغي والدوقات الجرمانيين، الإطاحة بمكانة الملك أوتّوكار كقوة رئيسية. وفي عام 1278 انتصر رودودلف الهابسبورغي أخيراً على المُلك وأخضع مجمل دوقات النمسا لسلطة الهابسبورغ حتى عام 1918.

ولكن دعونا نعود الآن إلى هانس كوفشتاين. فقد عقد قرانه على إليزابيت داخبيك، ابنة إحدى العائلات ذات السطوة من فالدفيرتل، وهي منطقة سيكون لها صلة بغرايلينشتاين كما سنرى لاحقاً. وُلد ابنهما هانس جورج فون كوفشتاين في شبيتس عام 1320 ودفن في ماريا لاتش عام 1390. وماريا لاتش هي كنيسة غوطية رائعة الجمال يؤمها الحجاج، وفيها مقبرة عائلة كوفشتاين في القرن الرابع عشر، وما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر. والكنيسة، التي تقع على بعد بضعة كيلومترات شمالي شبيتس أن دير دوناو، لا تزال تحفل حتى الآن بنقوش مهيبة وأضرحة رخامية وقبر هانس جورج الثالث من كوفشتاين.

تمكن هانس جورج فون كوفشتاين، بفضل زواجه من فيرونيكا فون ميسينغدورف، المنحدرة من عائلة من منطقة بويغنرايش بجوار هورن في فالدفيرتيل، من تعزيز علاقاته في المنطقة التي ستصبح لاحقاً موطن العائلة خلال القرون المتعاقبة. ولا نجد في المصادر أي ذكر لشبيتس كمكان ولادة ابنه هانس ياكوب فون كوفشتاين (وُلد عام 1375) مما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن عائلة كوفشتاين غادرت منطقة ضفاف الدانوب بُعيد الصراعات المرتبطة بالخلافة وتبدل السلطة في شبيتس، وذلك لمرافقة سيدها اللورد إلى فالدفيرتيل. وتظهر عودة أعضاء العائلة بعد مئتي عام، عندما اشترى هانس جورج الثالث القصر الذي كان ملكاً لعائلة زوجته.

وفقاً للتقاليد المتبعة من قبل والده وجدّه، سعى هانس ياكوب إلى الارتباط بسيدة منحدرة من عائلة ذات نفوذ قوي من بويغنرايش. وحصل عبر زواجه من كاتارينا فون فراونهوفن على ملكية حصن فينفيلد في قرية غرايلينشتاين المجاورة. كانت غرايلينشتاين آنذاك جزءاً من ممتلكات عائلة داخبيك العقارية. وفي وثيقة تحمل تاريخ 1414 تخلّى توماس فون فراونهوفن عن ممتلكات فينفيلد، بكل ما فيها من امتيازات وحقوق الصيد والصلاحيات إلى صهره هانس ياكوبكوفشتاين، وعقيلته كاتارينا ووريثيهما. وهكذا أصبح لعائلة كوفشتاين مقر دائم في فالفيرتيل. ولذا لم يُدفن هانس ياكوب (1375-1433)، وابنه هانس ويليم (حوالي 1480-1410)، وحفيده وابن حفيده – أي أربعة أجيال متعاقبة – في ماريا لاتش مثل باقي أفراد العائلة، بل دُفنوا في كنيسة رورنباخ في ضرائح من حجر حيث يرقد كل من غريلينشتين وفينفيلد.

وفي نفس الفترة، نجد العديد من أفراد عائلة كوفشتاين مدوّنين في السّجلات كمواطنين في فيينا. يُذكر بالتحديد كونراد فون كوفشتاين، الذي نجد اسمه ككاتب عدل وموظف في مجلس البلدية، باعتباره حرر العديد من المستندات، وختم عليها نيابة عن الدوق ألبريخت فون أوستيرايخ. وهناك أيضاً مستند موقّع من قبل كونراد بمثابة شاهد، وليس ككاتب عدل. وفي كلتا الحالتين لا نجد أوجه تشابه مع شعار النبالة المستخدم، حالياً أم آنذاك، من قبل عائلة كوفشتاين في شبيتس. قد يكون هناك إذاً، فرع في فيينا لعائلة كوفشتاين، اختفى لاحقاً، ولكن ليس لدينا دلائل

الصورة 3
السجل العقاري، وسجلات العزبة والقصر الإقطاعي

الصورة 4
حاجز داخل قاعة المحكمة

قاطعة حول ذلك. وفي الواقع لا نجد أثراً لهكذا فرع في أشجار كوفشتاين العائلية.

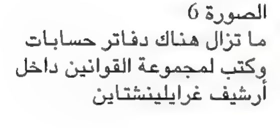
أول نشاط سياسي موثّق لأحد أفراد العائلة منسوب إلى هانس الثاني فون كوفشتاين (1446-1528) رغم أن والده هانس ويليم كان قد سبقه ووهب نفسه أيضا للترويج لمصالح المنطقة. وبسيره على خطى والده، تمكّن هانس جورج من تعزيز مكانته أمام مجتمع النبلاء في مقاطعة النمسا السفلى وكذلك أمام الإمبراطور. تمت دعوته خلال مناسبات متعددة للحضور إلى فيينا من قبل الإمبراطور ماكسيميليان الأول من أجل المشاركة في لجانٍ استشارية. وقد طلب الإمبراطور منه، دون التباس، أن يساعده في رحلته إلى روما لتتويجه إمبراطوراً. وتطلّبت الرحلة مرافقته مع جيش كبير من الفرسان بعد قرار أهالي البندقية منع الإمبراطور، المنتخب حديثاً، من المرور عبر أراضيهم.

ولتعزيز مكانتهم، لجأ أفراد عائلة كوفشتاين من الذكور إلى الارتباطات العائلية، عبر الزواج من نساء تنحدرن من عائلات مؤثرة وذات نفوذ كبير (الصورة 5). وفي القرون المتعاقبة أصبح رأيهم مسموعاً ومرغوباً، وكثيراً ما كان يلجأ الإمبراطور إليهم للحصول على مشورة. وابتداءً من تلك الفترة، أصبحت كل من السياسة والدبلوماسية، من أبرز نشاطاتهم.

هانس لورنز فون كوفشتاين (1496-1547) هو أول شخص من عائلة كوفشتاين في الحقبة الحديثة. فقبل ولادته بقليل، كان كريستوفر كولومبوس قد رسا في أمريكا، وبعدها بسنوات قليلة تم الاعتراف بأمريكا كقارة منفصلة. في سنة 1517 علّق مارتين لوثر رسائله على باب كنيسة فيتنبرغ مطلقاً عملية الإصلاح الكنسيّة التي سببت انقساما داخل الكنيسة في أوروبا. ووصلت السلطة المتزايدة للإمبراطورية العثمانية إلى أوج مجدها أيام سليمان القانوني واستولى العثمانيون عام 1521 على بلغراد، وعام



الصورة 5
شجرة العائلة في قصر غرايلينشتاين



الصورة 6
ما تزال هناك دفاتر حسابات وكتب لمجموعة القوانين داخل أرشيف غرايلينشتاين



1526 مُنّي المجريون بهزيمة نكراء من قبل الجيش العثماني في معركة موهاتش. وفي تلك المعركة لقي معظم أعضاء الطبقة النبيلة مصرعهم وتوفي الملك أيضاً دون أن يترك خلفاً له، ودخلت المجر تحت سلطة هابسبورغ بموجب عقد كان قد أُبرم بينهما قبلها ببضع سنوات. غير أنّ احتلال العثمانيّين لبعض الأراضي لم يكن مصدر سعادة بالنسبة للملك فيرديناند الأول فون هابسبورغ. فبعد انهيار الحصن المجري وقعت على عاتق النمسا، دون غيرها، مسؤولية الدفاع عن المملكة الجرمانية في وجه العثمانيين. وعام 1529، تعرضت فيينا للحصار لأول مرة من قبل الجيوش التركية التي انسحبت من بعدها دون الاستيلاء على المدينة. غير أن ذلك سمح للحدود ما بين الإمبراطوريتين العثمانية والجرمانية إلى الثبات على بعد حوالي ستين كيلومتراً فقط شرقي فيينا. وشكل تهديد العثمانيين الدائم طوال القرنين المتتاليين، تخبّطات على الصعيدين السّياسي والإداري داخل الربوع النمساوية. ولم تكن جيوش الفرسان خلال القرون الوسطى قادرة بمفردها على التّصدي للجيوش العثمانية الضّخمة، مما دفع بالإمبراطور إلى تشكيل جيوشٍ من المرتزقة. وكانت جيوش المرتزقة هذه، والمكوّنة من المشاة وحاملي الرماح، تتطلّب أساليب تمويل جديدة. فطُلب من الطبقة النبيلة أن تأخذ على عاتقها قسماً مهماً من هذا العبء. ولم يكن عليهم أن يؤمّنوا للإمبراطور التمويل الضروري للديوان الإمبراطوري وحسب، بل توجّب عليهم أيضاً حشد القوّات العسكريّة وتأمين الإمدادات لها، كما كان على البعض المشاركة في الحملات بشكل مباشر.

تمسك هانس لورانز فون كوفشتاين بتقاليد العائلة. فقد كان مستشار الملك، وشارك في اتخاذ القرارات داخل الديوان الإمبراطوري، وأصبح لاحقاً مشيراً لمقاطعة النمسا السفلى متبوئاً أعلى المناصب. وكان أول عضو في العائلة ينتقل ضمن الأطر السياسية غير المحدودة بمقاطعة النمسا السفلى. فقد تم إرساله كمبعوث إلى نورنبيرغ رايخستاغ عام 1543. كما تمّ توكيله أيضاً بمهمة إلقاء كلمة حول المخاطر التي يشكلها الأتراك. وفي أواخر العام نفسه، تمّ إرساله إلى الديوان العام في براغ لنفس الغاية.

لم تكن نشاطاته السياسية ناجحة وحسب بل أفلح أيضاً في زيادة ممتلكات العائلة بشكل ملحوظ. وأثبت طوال فترة حياته أنه يتمتع بقدرات جليّة. وأظهرت استشاراته ومشاركاته في تعاملات تجارية مختلفة مهاراته في مجال الأعمال. وحقّق عام 1534 أهمّ اكتساب بالنسبة للعائلة عبر شراء عزبة غريلينشتين قرب فينفيلد. وكانت غريلينشتين آنذاك حصناً (ذُكِرَ لأول مرة في وثيقة بتاريخ عام 1313) (الصورة 7). وتميّز تاريخ القصر بتغيّرات متكرّرة في الملكية. ولم تهدأ الأمور قبل القرن الخامس عشر تحت حكم عائلة داخبيك. بعد ذلك، مرّ الحصن عبر أيادٍ مختلفة في مناسبات متعددة، حتى وصل إلى عائلة كوفشتاين واستقرّت ملكيّته. وكما كان لشراء عزبة غريلينشتين، بما فيها من



الصورة 7
المدخل الأصلي لقصر غرايلينشتاين

الصورة 8
باحة قصر غرايلينشتاين

الصورة 9
أروقة داخل الباحة



مروج وحظائر ومطاحن ومصانع جعة وأحواض أسماك وخدم وضرائب العشور، أن أصبح ملكية تامة لهانس لورنز. وبعد ذلك غادرت العائلة فينفيلد واستقرّت في غريلينشتين. وما يزال حتى يومنا هذا مقرّ إقامة أسلاف عائلة كوفشتاين. بفضل براعة هانس لورنز في مجال الأعمال تمّ تعيينه أمين خزينة الجيش في المجر. يعني هذا أنه كان معنياً بإدارة الأموال اللازمة لحشد جيوش الإمبراطورية التي كان عليها مواجهة العثمانيين في الشرق. لم تكن زوجته تنتمي إلى عائلة بروتستانتية وحسب، بل كان لديها أيضاً ارتباطات مع الإقطاعيات البروتستانتية الهامة. وأصبح ابنه في فترة لاحقة ممثلاً بارزاً للإقطاعيات البروتستانتية لمقاطعة النمسا السفلى ليصبح من بعدها رئيساً عليها. لكنّ هانس- لورنز حافظ على كونه بروتستانتياً معتدلاً وحافظ حتى النهاية على ولائه تجاه الإمبراطور. وتوفي مبكراً قبل بلوغه الحادية والخمسين، وقبل بلوغ ابنه هانس جورج الثالث فون كوفشتاين سن الرشد.

تمتع هانس جورج الثالث، بارون كوفشتاين (1536-1603)، الذي كان في الحادية عشرة فقط عند وفاة والده، بشهرة أوسع من تلك التي تمتّع بها والده. فقبل وفاته بقليل، قرّر هانس لورنز بأن على زوجته أن تحظى بالوصاية وأن يتمّ إرسال ابنهما إلى أكاديمية النبلاء في فيينا. هناك، حصل هانس جورج على تعليمه الأساسي الذي ركز على مواد القانون والتاريخ وعلم الرياضيات واللغات الأجنبية والمبارزة وفن الرّقص. وبطبيعة الحال، حصل أيضاً على تربية دينية خاصة بالطبقة الأرستقراطية. وبالفعل حرص طوال حياته على الدفاع عن التوجهات الدينية الجديدة للكنيسة البروتستانتية. وخلافاً للعديد من أسلافه، تزوّج وهو في ربيع العمر. كان لديه ستّة أولاد من زواجه الأول من راديغوند فون نويهاوس، توفي معظمهم خلال مرحلة الطفولة، ومن بين أولاده الذين بقوا على قيد الحياة، ابنة وابن واحد هو جورج إيرنرايش، الذي بلغ سن الرشد. توفي جورج إيرنرايش في القسطنطينية (إسطنبول) عام 1584 ودفن في المقبرة المسيحية في غالاتا. منذ أول حملة واسعة أدّت إلى تمركز الجيوش التركية على أعتاب النمسا، تتالت البعثات إلى الباب العالي بشكلٍ منتظم. وانتهزت العديد من الشخصيات النبيلة الشابة هذه الفرصة لمواكبة حاشية السفراء والتعرف على الشرق. ولا نعرف بالتحديد كيف وصل جورج إيرنرايش إلى القسطنطينية أو مع أية بعثةٍ سافر إليها، لأنّ اسمه غير وارد في أية وثيقة لقوائم حاشية السفراء.

كما هو متوقّع، بدأ جورج إيرنرايش مساره السياسي داخل الدّيوان الإمبراطوري. عندما كان في الثلاثين من عمره فقط، عيّنه الإمبراطور ماكسيميليان الثاني وكيلاً لمكتب الدومينوس (السّيد)، وهو منصب مرموق وصعب في آنٍ واحد. من خلال منصبه هذا كان مسؤولاً عن جباية



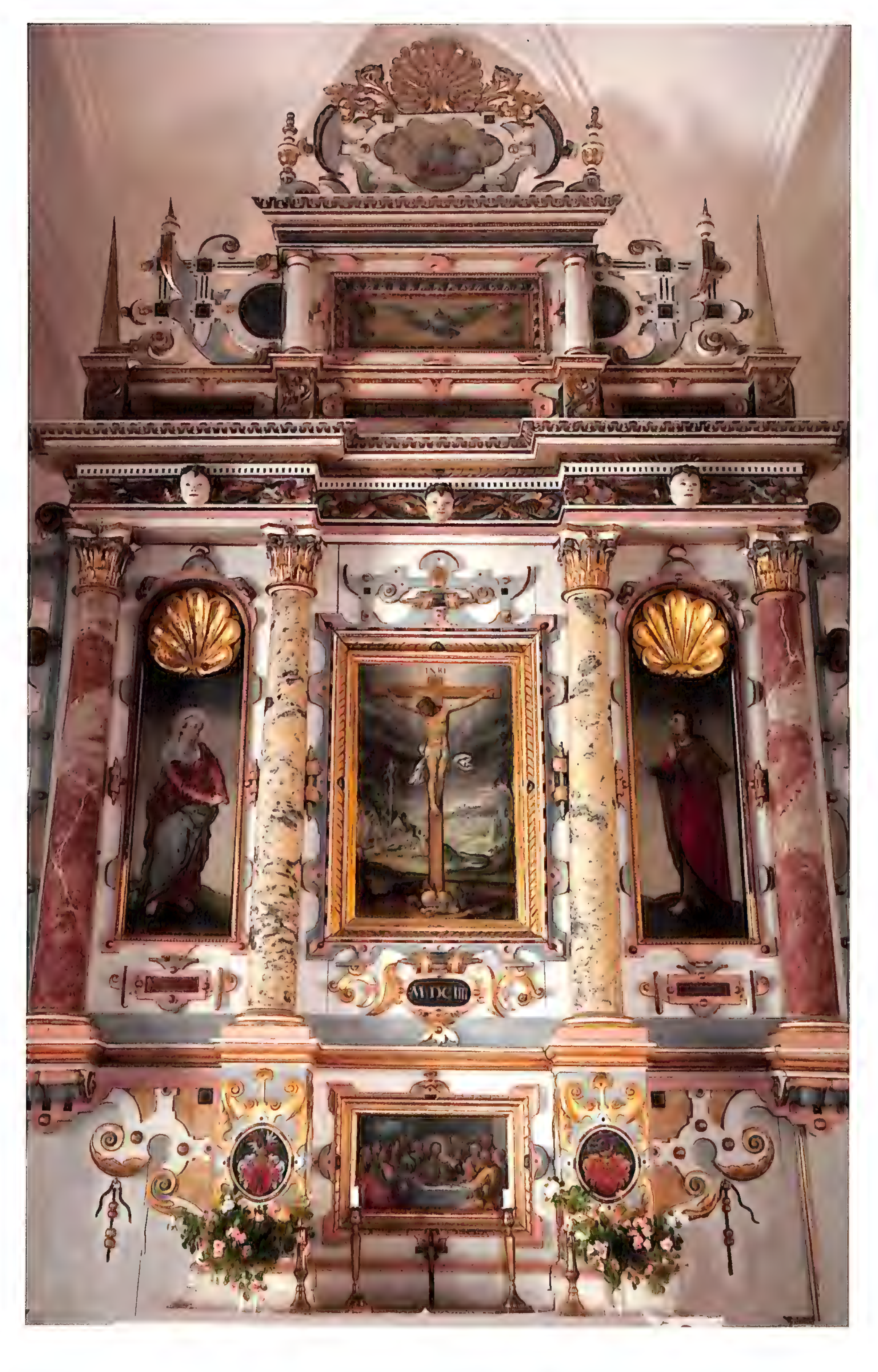
ضرائب العشور من المدن الملكية، علاوة على صرف الرواتب، وحلّ الخلافات بين مواطني البلدات وعامّة الناس. وبما أن نائب السيد يقوم بمهام مدير ثروة الأمير الخاصة، يسمح ذلك بتشبيهه بالوزير المالي الخاص، حيث كان عليه جباية كافة الضرائب للدخل الخاص بالعرش. كان بمقدوره التدخل في شؤون حكم الدولة، وكان مسؤولاً عن الصيد، والمعدّات وعن الرعاية الاجتماعية. وكان هذا منصباً رفيعاً جداً وينطوي على مسؤولية كبيرة بالنسبة لشاب. وبعد سبع سنوات من العمل في ذلك المنصب قدّم استقالته كي يكرس وقته ونفسه للنشاطات العقارية. وانتُخب في وقت لاحق رئيساً على الإقطاعيات البروتستانتية في مقاطعة النمسا الوسطى. وكما سبق وقلنا، تميّز القرن السادس عشر بالاضطرابات والقلاقل، وكان على الدوائر الإقطاعية أن تشارك في عمليات الدفاع ضد الأتراك، ولكن كانت هناك أيضا انتفاضات واسعة من قبل الفلاحين، مما فتح مجالاً واسعاً أمام نشاطات النبلاء السياسية. عينت هيئة العقارات الإقطاعية هانس جورج الثالث أمين صندوق لقواتها المرابطة في المجر. واستمر برحلاته إلى فيينا للمشاركة في الجلسات كمستشار إمبراطوري وكممثل عن الإمبراطور مكسيمليان الثاني، وخليفته الإمبراطور رودولف الثاني. كما كان له دور استشاري في الخلاف الأخوي بين آل هابسبورغ. في نفس الوقت باشر أعمال إعادة بناء قصر غرايلينشتاين الذي كان والده قد اشتراه (الصورة 8). فقد قام بتدمير الحصن القديم وشيّد قصراً بطراز عصر النهضة، وأحاطه بمباني مجاورة أخرى. ويظهر قصر غرايلينشتاين اليوم كما شيّده آنذاك ولم تطرأ عليه تعديلات تذكر. ولتوسيع ممتلكاته اشترى عام 1576، شاوينشتاين، وهو قصرٌ يقع في جوار غرايلينشتاين. وبذلك تم ضمّ العقارات الثلاثة (فينفيلد وغرايلينشتاين وشاوينشتاين) التي كانت منفصلة عن بعضها البعض قبل ذلك وأصبحت تحت إدارة مرابع غرايلينشتاين (الصورة 9). بين عامي 1570 و1598، اشترى هانس جورج أراضٍ إضافية، وكان يمتلك عند وفاته ثلاثين عقاراً، من بين مقتنياته نذكر "شبيتس أن دير دوناو" التي اشتراها مع ماريا لاتش وهي كنيسة الحج السابقة التي استُخدمت سابقاً لدفن أفراد العائلة. وقام هانس جورج بتشييد ضريح له داخل الكنيسة حيث هو مدفون اليوم مع زوجته وأولاده. كان زواجه الثاني من أنّا فون كيرشبرغ وأنجب منها ستة عشر طفلاً، تمكن أربعة منهم فقط من البقاء على قيد الحياة حتى سن الرشد.

قبيل وفاته بفترة قصيرة، استحقّ إخلاص هانس جورج لعرش الإمبراطور مكافأة عندما وهبه الإمبراطور رودلف الثاني، له ولوريثيه من بعده، لقب بارون، كعربون شكر لولاء وخدمات والده وأسلافه. وتحولت العائلة من طبقة الفرسان إلى طبقة النبلاء، وهو شرف كبير لعائلة تنتمي إلى الطائفة البروتستانتية.

حرص هانس جورج على تأمين تعليم أكاديمي لائق



الصورة 10
المكتبة القديمة



الصورة 11
مذبح بروتستانتي في الكنيسة
الصغرى

لأولاده الأربعة من زواجه الثاني (الصورة 10). عندما كانوا ما زالوا أطفالاً، تمّ إرسال هانس جاكوب وهانس لورنز وهانس ولهيلم وهانز لودفيغ إلى جامعة براغ، كان عمر الابن البكر هانس ياكوب آنذاك 13 عاماً، بينما كان الابن الأصغر لا يتعدى الثامنة من عمره. تابعوا دراساتهم في جامعات في مدينة يينا الألمانية قبل أن ينتقلوا من بعدها إلى إيطاليا ويتابعوا دراساتهم في جامعات سيينا وبولونيا وبادوا. وكان الشقيق الأصغر، هانز لودفيغ طالباً بارعاً جداً. ازدادت اللحمة بين الأشقاء أثناء سنوات الدراسة الطويلة التي أمضوها معاً. وعام 1601، عادوا إلى دارهم وسرعان ما أطلقوا سوية نشاطهم السياسي، باستثناء هانس ويليم الذي اختار السلك العسكري وتوفي عام 1604. في حين التحق كلٌ من هانس ياكوب وهانس لورنز بالعسكرية دون أن يعيقهما ذلك عن ممارسة نشاطهما السياسي.

في أوائل القرن السابع عشر تأثرت السياسة الداخلية بالخلافات الأخوية داخل أسرة آل هابسبورغ، وتحديداً بين رودلف الثاني من جهة، وشقيقيه إرنست وماتياس على وجه الخصوص من جهة أخرى. مع تقدمه في العمر، ابتعد رودلف عن البلاط وانفرد بالاهتمام بمجموعته الفنّية في براغ وشكل تراجع اهتمامه بالسياسة فرصة لشقيقه الأصغر المتعطّش للسلطة، الأرشيدوق ماتياس. أما جهوده الرامية إلى الاستيلاء على العرش وترويج حركة مناهضة الإصلاح الديني، فقد كانت الحرب في المجر عائقاً أمام تنفيذها. وإبان الحرب ضد الأتراك اضطر إلى التعاون مع الإقطاعيات مما نتج عنه هذه المرة بروز صراع أكبر من أجل السلطة بين الأرشيدوق والإقطاعيات. وكما حاول الحدّ من الحرية الدينية للإقطاعيات، حاول أيضاً الحد من حقوق النبلاء. كنتيجة لعمله هذا، قامت الإقطاعية البروتستانتية في مقاطعة النمسا السفلى بإنشاء رابطة عرفت باسم رابطة القرن (Horner Bund) بغية اتّخاذ إجراءات ملموسة ضد الإمبراطور رودلف الثاني والأرشيدوق ماتياس. وتضمّنت الاتفاقية على تواقيع ثلاثة أشقاء من أسرة كوفشتاين الذين قاموا لاحقاً بدور وسطاء ومبعوثين في عدة مناسبات. رغم مساندتهم للقضية البروتستانتية، إلا أنهم امتنعوا عن تبنّي مواقف متطرفة. وتمسكوا بسياسة معتدلة في خصوص المسألة الدينية مع المحافظة على ولائهم للإمبراطور. وكافأهم الإمبراطور على ذلك في مناسباتٍ عدّة.

بعد إتمام دراسته مباشرةً، تزوج هانس ياكوب من كلارا فون بوشهايم. وبعدها بثلاث سنوات، تزوج هانس لورنز من شقيقة كلارا الصغرى، ماريا آنا فون بوشهايم، وبعدها بثلاث سنوات أخرى تزوج هانز لودفيغ من ماريا غرابنيرين. وأوفد الإمبراطور مبعوثيه حاملين هدايا شخصية لحفلات الزفاف الثلاث.

انفجر النزاع الديني ومعه الصراع من أجل السلطة بين

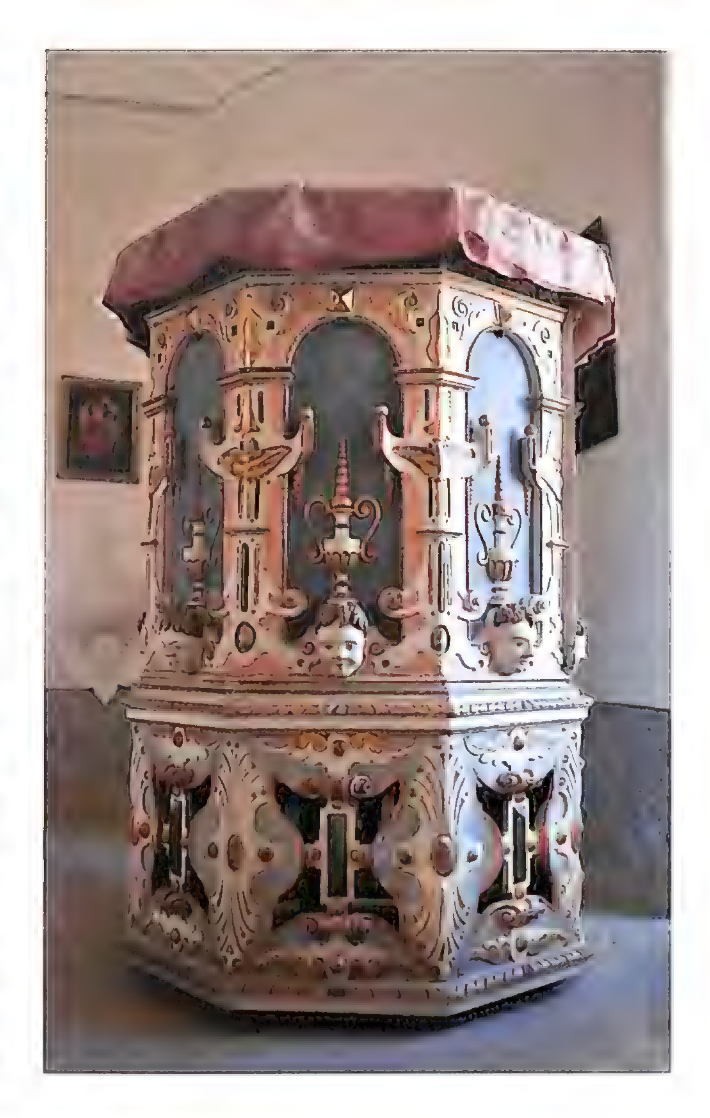


الصورة 12
موقد يحمل طراز عصر النهضة (1630)

الإقطاعيات البوهيمية والإمبراطور عام 1618 مع اندلاع حرب الثلاثين عاماً التي خلّفت دماراً في ربوع نصف القارة الأوروبية. وبعد اندلاع الحرب، تفرّق الأشقاء عن بعضهم البعض تدريجياً. غداة وفاة والدهم، تقاسموا ممتلكاته فيما بينهم. وكان غرايلينشتاين من نصيب الشقيق الكبير هانس جاكوب، وشبيتس أن دير دوناو من نصيب هانس لورنز، بينما كان بوخبيرغ أم كامب من نصيب هانز لودفيغ، الذي أصبح أيضاً دار والدتهم الأرملة.

استمر هانس جاكوب، بارون كوفشتاين (1577-1633)، في لعب دورٍ مهم بموضوع العقارات الإقطاعية، كما شغر مناصب رسميّة مختلفة. عام 1622 منح الإمبراطور فيرديناند الثاني له ولورثته لقب حاجب الملك الكبير. واحتلّت عائلة كوفشتاين هذا المنصب الرفيع داخل البلاط حتى نهاية حكم الملكية عام 1918. وكان هذا بالفعل تقديراً واعترافاً بالغ الأهمية إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ هانس ياكوب كان ما يزال من أتباع المذهب البروتستانتي. بعدها بسنةٍ واحدة فقط تحول مجدداً للمذهب الكاثوليكي. وسمح له وضعه الماديّ بتوسيع نطاق ممتلكاته عبر شرائه أراضٍ إضافية، بما فيها بورغشلاينيتس، عزبة

الصورة 13
منبر الواعظ البروتستانتي



مربحة للغاية بقيت بحوزة العائلة حتى القرن العشرين. كان هو وزوجته الأولى مؤسّسي جزء العائلة المعروف باسم فرع غرايلينشتاين القديم وهما أسلاف كل أفراد عائلة كوفشتاين كما هي اليوم الأحياء حالياً. عند وفاته لم يكن على قيد الحياة من بين أولاده السبعة إلا ابن واحد وابنة.

الوحيد بين الأشقاء الثلاثة الذي حافظ على المذهب البروتستانتي حتى وفاته كان هانس لورنز، بارون كوفشتاين (1628-1578). أيام "رابطة القرن" لمع نجمُه كناطقٍ رسمي للبعثة البروتستانتية لدى الإمبراطور ماتياس. بتعبيرٍ أدق كان دبلوماسياً ماهراً رغم تكريس حياته خلال السنوات اللاحقة وبالكامل للخدمة العسكرية ولإعادة إعمار عزبة شبيتس التي تضررت بشدة جراء الحرب. كان لهانس لورنز ابنان توفّيا دون أن يتركا أثراً جديراً بالذكر. مثل والديهما، انضمّا هما أيضاً إلى الجيش، وحصلا على رتب عسكرية عالية خلال فترة شبابهما، وهو أمرٌ لم يكن مستغرباً إبان تلك الفترة الحافلة بالحروب. توفي الشقيق الأكبر وهو في عمر الشباب مما يعني أنَّ إرث والدهما انتقل لشقيقه الأصغر ياكوب لودفيغ، لكن لم يكن بوسعه تخصيص الوقت الضروري للاهتمام بالعقارات بسبب قضاء معظم وقته في الانتقال مع وحدات الجيش نحو جبهات بعيدة. بقي بروتستانتياً حتى نهاية عمره عام 1645 وفارق الحياة دون أن يترك وراءه أثراً يُذكر.

أما الشقيق الأصغر هانز لودفيغ، كونت كوفشتاين (1656-1582) (الصورة 14) فقد نجح في حياته أكثر من شقيقه الأكبر. فقد كان طالباً مجتهداً ودخل جامعة براغ وعمره ثماني سنوات وعندما بلغ الثالثة عشرة انتقل إلى بولونيا. كان في التاسعة عشرة من عمره فقط عندما أتمّ دراساته الجامعية. وكان يجيد بطلاقة اللغات الإيطالية والإسبانية والفرنسية واللاتينية طبعاً. إضافة إلى نشاطه السياسي، قام بترجمة روايات من اللغتين الفرنسية والإسبانية إلى الألمانية. واعتبر، حتى في زمانه، عالماً رفيع المستوى.

بعد إكمال دراسته عام 1601، انضم إلى العمل في النشاط العقاري. وكان يطلب منه على الدوام القيام بمهامٍ لصالح العقارات الإقطاعية. اقتادته إحدى هذه البعثات إلى مقاطعة النمسا العليا، التي أصبحت موطنه لاحقاً، كما تم إرساله أيضاً إلى أمانة الوحدة البروتستانتية في نوربرغ عام 1619 حيث التقى الأمراء الجرمانيين البروتستانتيين، وبملك بوهيميا المنتخب حديثاً. لم تكن الطبقة النبيلة في مقاطعة النمسا السفلى هي الوحيدة التي تبذل كل الجهود في سبيل عدم فقدان الامتيازات الممنوحة لها أيام حكم الإمبراطور الهابسبورغي الضعيف وخلال فترة الصراعات بينه وبين شقيقيه. فقد كانت الطبقة النبيلة في بوهيميا تثور هي الأخرى ضدّ ملوك هابسبورغ. وتصاعدت وتيرة الأمور إلى حدّ قيام النبلاء بعزل الملك وتعيين مكانه بروتستانتي جرماني هو فريدريك الخامس. كانت تلك شرارة حرب الثلاثين عاماً التي اندلعت عام 1618. وكان الموقع الجغرافي لساحة المعارك يمتد من بوهيميا ومورافيا (جمهورية التشيك) شمالاً وصولاً إلى المجر شرقاً، مما جعل من مقاطعة النمسا السفلى ممراً مستمراً للجيوش المتنازعة طوال سنوات تلك الحرب. استغلت الجيوش التركية والمجريّة ضعف هذه المنطقة للتوسع غرباً. وأُوكِل هانز لودفيغ لطلب مساعدة الأمراء الجرمانيين لنصرة الوطن الأم. كما عوّدنا التاريخ في مناسبات عدة، لم تتخطّ وعود المساعدة إطار الكلمات. فلم تحصل مقاطعة النمسا السفلى على المال أو الجيوش. من بعدها تقدّمت الإقطاعيات وأبدت ولاءها للإمبراطور فيرديناند الثاني الهابسبورغي وخضعت لحكمه ممهّدةً بذلك الطريق أمام حكم استبدادي.

انتقل من بعدها هانز لودفيغ إلى السياسة الداخلية. وكان همه الشاغل تنظيم جريان نهر الدانوب لإبعاد خطر الفيضانات عن فيينا. كما شارك أيضاً في نشاط النّظام العدلي الجديد وفي عدة قطاعات أخرى (الصورة 15). وعانى كثيراً في هذه الفترة الزمنية من تدهور صحّة زوجته الأولى

التي أنجبت له خمسة عشر ابناً توفي جميعهم بعد ولادتهم بفترة قصيرة. وتوفيت زوجته أيضاً بعد إنجابها ابنهما الخامس عشر. وبعدها بسنة تزوّج من امرأة شابة تدعى سوزانا إليونورا فون شتوبينبيرغ، ونذر في حال تبارك بابن من زواجه الثاني بإضافة اسم الله (Gott) على كل اسماء أولاده. دام زواجه ثلاثين عاماً ونيف، وتبارك بكثير من الأبناء بلغ ثمانيةٌ منهم سنّ الرشد، منهم خمسة كانوا وراء تأسيس فرع عائلة كوفشتاين في مقاطعة النمسا العليا.

اندهش العموم من قراره المفاجئ بالتحول للمذهب الكاثوليكي عام 1627 ومعه زوجته وأبنائه. غير أنّ هذا القرار كان متوقّعاً بدرجة ما. كان شقيقه قد أصبح كاثوليكياً قبلها بسنوات معدودة، في حين دفعته نشاطاته السياسية إلى التواصل باستمرار مع الإمبراطور فيرديناند الثاني، الذي عرف بكونه أحد أبرز المتحمسين في عملية مناهضة الإصلاح الديني. وكان كاهن الاعتراف الخاص بالإمبراطور، هو قسّ يسوعي، ينتهز العديد من المناسبات لإقناع هانز لودفيغ كوفشتاين بسلامة وصحّة إيمان المذهب الكاثوليكي. واعتنق هانز لودفيغ المذهب الكاثوليكي بقناعة ولم يفعل ذلك مدفوعا بمصالح سياسية أو اقتصادية.

وبعد بضعة أسابيع فقط من تحوله للكاثوليكية، أُوفد هانز لودفيغ من قبل الإمبراطور للقيام بمهمّة أمام الباب العالي. وكان من المستبعد كلياً أن يقرر الإمبراطور إيفاد بروتستانتي كممثل شخصي عنه.

لم تكن اتصالات هانز لودفيغ السابقة مع العثمانيين إيجابية بالضرورة. بالتأكيد لم يتذكر هانز لودفيغ شقيقه جورج إيرنرايش الذي توفّي في القسطنطينية عندما كان عمره سنتين، عكس شقيقه هانس ويليم الذي مكث في استيرغوم، وهي مدينة تقع على الحدود ما بين الإمبراطورية والأراضي العثمانية حيث توفّي عام 1604. كلّ ما تمكن من تحقيقه كان إنقاذ عائلته من قبضة الجيوش التركية التي كانت تنهب وتقتل خلال تنقّلاتها عبر مقاطعة النمسا السفلى.

امتدّت بقعة حرب الثلاثين عاماً إلى ما أبعد من حدود الإمبراطورية الجرمانية، لتشمل كلّاً من السويد وفرنسا اللتين هدّدتا بدخول الحرب، مما دفع بالإمبراطور إلى تكثيف جهوده الرامية إلى تحقيق سلام على حدوده الشرقية مع الإمبراطورية العثمانية وهو ما يعفيه من مواجهات عسكرية على عدة جبهات. وجرت مناقشات حول تبادل السفراء لإبرام اتفاقية سلام سزوني عام 1627. عندها قام الإمبراطور فيرديناند الثاني بتعيين هانز لودفيغ سفيراً له، وكان السفير العثماني قد سبقه وانطلق منذ حين في رحلته متوجهاً إلى براغ. كان هانز لودفيغ متردداً بعض الشيء أمام فكرة الابتعاد عن زوجته الحامل وأولاده الثلاثة الصغار، كونه كان على قناعة بأنه سيترك منزله لأشهر طويلة. لكنّ الوقت كان يمرّ بسرعة ولم يكن بوسعه رفض هذه المهمة. كانت مهمة السفير الرئيسية تقتصر على مراسيم تقديم الهدايا والتوقيع على الاتفاقية. وطلب منه أيضاً إجراء التحرّيات حول إمكانية إرساء علاقات تجارية وإيجاد فرص اقتصادية.

لضمان تمثيل الإمبراطور بشكلٍ لائق، بذلت عناية فائقة في اختيار نخبة منوّعة من أفضل الفرسان والفنّانين والحرفيّين والأمناء والكتبة، إضافة إلى طبيب وصيدلي وخدم وعمّال. وفي الساعة الرابعة بعد الظهر من 20 يوليو 1628، انطلقت من فيينا إحدى عشرة سفينة مبحرة عبر الدانوب باتجاه الحدود حيث تم تبادل السفراء. بعدها بأربعة أشهر، أرست سفنه في اسطنبول. وأدّت الاختلافات الثقافية إلى حدوث مناقشات مستمرة وطويلة بين السفير كوفشتاين وكبار الشخصيات في الإمبراطورية العثمانية. واحتوت تقاريره المرسلة على معلومات في غاية الدقّة تضمّنت تجاربه وانطباعاته. ووصلت الأهمية الممنوحة لتقاريره إلى حدّ دعوة السفراء المعيّنين لتمثيل بلدهم لدى الباب العالي إلى تصفّحها بغية الاستفادة والتعلّم منها قبل المباشرة بمهامهم. وبعدها بمئة سنة أعطيت تقارير هانس لودفيغ إلى ولي العهد الشاب جوزيف (الإمبراطور جوزيف الثاني) لقراءتها قبيل وصول سفير عثماني إلى فيينا. أما مجموعة اللوحات والرسومات التي كلف هانز لودفيغ رسمها، فتشكل وثائق تاريخية قيمة جداً. وساهمت البعثة الدبلوماسية هذه في تعزيز أهمية العائلة. وتمت ترقية هانز لودفيغ كوفشتاين بمنحه لقب كونت تقديراً لبعثته لدى الباب العالي. وبعد ثلاثين عاماً شمل هذا اللقب جميع أفراد العائلة.

أصبح هانز لودفيغ بعد عودته وكيل سيد (دومينوس) مقاطعة نمسا العليا حيث أمضى فيها بقية حياته. وكرّس نفسه للسياسة الداخلية، وأدار العزبة، واستمرّ في خدمة الإمبراطور كمستشار موثوق مستضيفاً العائلة الإمبراطورية، ودوق بافاريا، والعديد من الشخصيات الأخرى ذات المستوى الرفيع. وخلّف وراءه ثلاث بنات وخمسة أبناء.

رغم قلة الأبحاث التي أجريت حول حياة أولاد هانز لودفيغ نجد أسماء الكونتات لوبغوت وهيلفغوت وبريسغوت من آل كوفشتاين مذكورة في عدة مناسبات داخل بلاط هابسبورغ. واستطاع هانز لودفيغ ترسيخ مشاعره الدينية العميقة لدى أبنائه. ولأجيال متتالية كان هناك أفراد من العائلة وهبوا حياتهم لخدمة الكنيسة وتحولوا إلى كهنة. وآخر فرد من هذا الفرع من العائلة، كان القس اليسوعي برايسغوت، كونت كوفشتاين، الذي توفي عام 1750.

أكمل جورج آدم، كونت كوفشتاين (1605-1656)، ابن هانس ياكوب نسل فرع غرايلينشتاين أي السلالة القديمة



الصورة 14
هانز لودفيغ كونت كوفشتاين
(1546-1582)

الصورة 15
قاعة القضاء الأعلى







الصورة 16
سقف برقائق خشبية (1640) في
الصالة التركية لقصر
غرايلينشتاين



الصورة 17
العلاقات الدبلوماسية لأعضاء من
العائلة في قصر غرايلينشتاين



الصورة 18
شعار نبالة كونتات كوفشتاين

لآل كوفشتاين (الصورة 18). وسار على خطى أسلافه وعمّه المشهور. فقد التحق في بداية الأمر بالجيش، وكانت أوروبا في حالة حرب، وكان على الشباب التوجّه إلى القتال. وبما أنه كان ضابطاً أوكلت إليه مهام الدفاع عن فيينا. وقد اختير جورج آدم عدة مرات لأداء مهام دبلوماسية، مثل تلك التي قام بها عام 1645، أو بعد ذلك التاريخ، عندما كان يتوقع وصول سفير عثماني آخر إلى فيينا. كُلِّف جورج آدم بمرافقة السفير أثناء زيارته. وفي إحدى المرات اتجه إلى شبيتس لزيارة عمّه هانز لودفيغ. وكان جورج آدم قد ورث عن عمّه مهاراته الدبلوماسية وشغفه بالفن، والأدب على وجه الخصوص. فقد قام أيضاً بترجمة كتب والعديد من قصائده ما يزال بعضٌ منها منتشراً حتى يومنا هذا.

واعترافاً بخدماته، كافأه الإمبراطور ومنحه لقب كونت ليشمل جميع أفراد عائلته. بعد وفاة كلٍّ من ابنه البكر هانس هينريخ وحفيده في أرض المعركة ضدّ العثمانيين، أصبح ابنه الثاني هانس جورج وريثه الوحيد.

بلغت العائلة مع هانس جورج الرابع، كونت كوفشتاين، (1645-1699) أوج مجدها إذ أصبحت جزءاً من أوساط الطّبقة الأرستقراطية العليا في النمسا. وعندما حاز هانس جورج بفضل زواجه على عقار متاخم لعقارات الإمبراطور، احتلت عائلة كوفشتاين نفس مرتبة سلالة الأمراء



الصورة 19
موقد رخامي بطراز الباروك
(1740)

الجرمانيين.

أثناء الحصار العثماني لفيينا في عام 1683، أعطيت لهانس جورج مسؤولية في غاية الأهمّية ألا وهي ضمان الإمدادات إلى المدينة المحاصرة بالكامل من قبل الأتراك. ولم تكن هذه مهمة سهلة على الإطلاق. وتُنسب فكرة تحميل الماشية المخصّصة للذبح على زوارق ودفعها كي تنجرف على مياه الدانوب إلى هانس جورج. أفلحت الزوارق بالعبور دون أن تلفت انتباه المحاصرين. وتمكن سكان فيينا من جرّ القوارب المموهة على ضفتي النهر حيث حجبتها الأشجار عن النظر مؤمّنين بذلك لأنفسهم الإمدادات الغذائية الكافية. وبعد جلاء القوات العثمانية، شارك هانس جورج في أعمال إعادة تنظيم وبناء المنطقة.

تركت الحرب آثارها السلبية على عائلة هانس جورج، حيث لقي كل من شقيقه وابن شقيقه والعديد من أعمامه مصرعهم في المعارك الطاحنة خلال تلك السنوات. وكان من الضروري ضمان استمرارية العائلة. لهذا السبب حرّر هانس جورج وثيقة قانونية استبعد فيها ابنه البكر هانس بول عن الورثة كونه انضم إلى الجيش مخالفاً بذلك إرادة والده. وابتداءً من ذلك الوقت، أصبح من المستحيل تقسيم غرايلينشتاين بين الورثة أو بين المتنازعين عليه. وبقيت هذه الوثيقة صالحة حتى عام 1938 عندما أبطلها أدولف هتلر. قرّرت العائلة في نظامها الجديد أنّ على الأبناء البكر خوض مضمار السياسة أو العمل كدبلوماسيّين، بينما كان على الأبناء الأصغر خوض المسار العسكري. وحافظت العائلة على تميّزها في الفنون والسياسة حتى القرن العشرين.

كان لهانس جورج ستة أبناء ولكلّ منهم نسله المتعدد. تسبّب هذا في تشعّب العائلة إلى حدٍّ لا يسمح بالتطرّق إليها تفصيلياً هنا. غير أنّ إحدى تلك الشخصيات تستحق التوقّف عندها وهي شخصيّة هانس بول (1673-1719)، الذي سافر سنة 1699 إلى القسطنطينية برفقة السفير الكونت أوتينغن فاليرشتاين. وهناك لوحة رائعة الجمال، رُسم فيها هانس بول وهو يرتدي ملابس تركية في غرايلينشتاين. وكانت البعثات من هذا النوع تمنح الشباب إمكانية توسيع آفاق معرفتهم عبر قيامهم برحلات إلى الشرق. وكما سبق وقلنا، انضم بعد عودته إلى الجيش.

اهتمّ شقيقه هانس ليوبولد، كونت كوفشتاين (1676-1745) بترميم كافة ممتلكاته على طراز الباروك. وبذلك أصبح لقصر غرايلينشتاين الرزين المظهر والمشيد على طراز عصر النهضة، درابزين وحديقة وحتى حديقة حيوانات تحمل طراز الباروك ليأخذ القصر مظهره الحالي. وقد جرت أعمال بناء مكثفة لتحمل ممتلكات هانس ليوبولد العقارية الأخرى معالم طراز الباروك (الصورة 21). ومن الواضح أنه تميّز بشغفه الكبير نحو هندسة المناظر

الطبيعية. وبما أنّه لم يترك أيّ وريثٍ ذكر له، فقد انتقلت ممتلكاته بأكملها إلى شقيقه يوهان فيرديناند الأول.

مع حلول نهاية القرن الثامن عشر، اندثرت كافة فروع عائلة كوفشتاين. الوحيد الذي بقي على قيد الحياة هو يوهان فيرديناند الثالث (1818-1752) الذي واجه طوال حياته مشاكل اقتصادية جمّة. فقوّات نابليون كانت قد ألحقت خسائر جسيمة بلوردات غرايلينشتاين. كان يوهان فيرديناند مُحباً للموسيقى، وباعتباره الكونت المسؤول عن موسيقى البلاط، لعب دوراً مهماً في تأسيس إحدى أهمّ جمعيّات الموسيقى في فيينا (Wiener Musikverein)، التي ما تزال موجودة حتى يومنا هذا. إضافة إلى شغفه بالموسيقى، فقد ألّف أيضاً العديد من الكتب حول العلوم السياسية، مع تركيز خاص على العوامل الاجتماعية والاقتصادية.

وكان ابنه فرانس سيرافين (1871-1794)، كونت كوفشتاين، وحفيده كارل (1925-1838)، كونت كوفشتاين، كلاهما دبلوماسيان، أمضيا معظم حياتهما خارج البلاد. كنتيجةٍ لذلك لا نجد أيّة أعمال ترميم أو إعمار في غرايلينشتاين خلال هذه الفترة. وتوقّف العمل في كلٍّ من محكمة البلاط ومكتب السّجلات بعد إلغاء النظام الإقطاعي عام 1848. وقاعة محكمة البلاط في غرايلينشتاين هي المثال الوحيد المتبقّي من تلك الحقبة في نمسا اليوم. وكانت زوجة كارل، ماريا ماغدا، كونتة كوفشتاين، راعية مهمة للفنون، فقد اكتشفت وروّجت أنطون روماكو، الذي يعتبر من أوائل تيار الفن التعبيري. بعد تقاعده عام 1903، كرّس كارل وقته للقيام بأبحاث حول تاريخ العائلة. وبفضله نملك مثل هذا التاريخ الدقيق والمفصل للعائلة.

تم عام 1848 إلغاء النظام الإقطاعي الذي شكّل العمود الفقري لحياة القرويّين منذ القرون الوسطى، وأعيد تنظيم الإمبراطورية النمساوية انطلاقاً من الصفر. وكان لظهور الصناعة أن أدى إلى تغيير الهيكلية الاجتماعية للسكان مع توسع الطبقة العاملة بشكل مستمر. وكان شقيق كارل، فرانز، كونت كوفشتاين (1918-1841)، يمضي معظم أوقاته في روما، ولعب دوراً مهماً في إعداد الإرشاد الرسولي الاجتماعي (Rerum Novarum) للحبر الأعظم البابا ليو الثالث عشر، سائراً بذلك على خطى جده يوهان فيرديناند الثالث. في إرشاده الرسولي هذا قدم البابا توصيات تهدف إلى تأمين العدالة الاجتماعية، وأجور نزيهة، إضافةً إلى الدعوة لتشجيع الأعمال الخيرية.

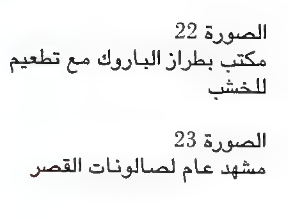
عندما ألغيت الملكية عام 1918، ألغيت معها رسمياً الطبقة الأرستقراطية في النمسا. وبعد إلغاء النظام الإقطاعي، أصبح الحفاظ على القصور صعباً للغاية. وازدادت الأمور سوءاً بعد وصول هتلر إلى السلطة. يعيش أفراد هذه العائلة اليوم حياتهم كمواطنين عاديين ويعملون بمهن عادية. لكنّهم ما يزالوا يكافحون من أجل الحفاظ على غرايلينشتاين على الأقل. وهم لا يركزون خلال قيامهم بذلك على الحفاظ على الجوانب المادية. وفي أيامنا هذه، حيث يركز المجتمع بشكل متزايد على الجوانب المادية، مقابل تراجع مستمر للقيم والأخلاق والشرف، يصبح من الضروري أكثر فأكثر مواجهة هذه النزعة بتقديم مثال صالح ومفيد للجميع.



الصورة 20
مزهرية من الحجر على درابزين بطراز الباروك مقابل القصر



الصورة 21
مدخل بطراز الباروك مؤدي إلى القصر مع منحوتات حجرية لأسدين



الصورة 22
مكتب بطراز الباروك مع تطعيم للخشب

الصورة 23
مشهد عام لصالونات القصر




G

في 9 يوليو 1628 غادرت البعثة الدبلوماسية الكبرى للإمبراطور الروماني المقدس فيرديناند الثاني (حكم بين عامي 1619 و1637) (الصورة 1) برئاسة هانز لودفيغ كوفشتاين (1656-1582) فيينا متجهة إلى اسطنبول وبلاط السلطان العثماني مراد الرابع (حكم بين عامي 1623 و1640). حالها حال أية بعثة دبلوماسية أخرى، أنيطت بهذه البعثة أيضا مهام متعددة، من بينها تلك التجارية والسياسية. كانت معاهدة سلام زيتفاتوروك المبرمة عام 1606، والتي أنهت حالة الحرب ما بين الإمبراطورية العثمانية ومملكة هابسبورغ، صالحة لمدة عشرين عاماً، مما أوجب تمديدها وهذا ما كان يصبو إليه فيرديناند الثاني. وبما أن حرباً واسعة النطاق كانت مرفوضة من قبل هابسبورغ والإمبراطورية العثمانية على حد سواء، تبادلت الإمبراطوريتان البعثات الدبلوماسية بغية إيجاد حل جديد بُعيد نجاح المعاهدة في تأمين الأوضاع على امتداد الحدود الهابسبورغية/العثمانية قرابة نصف قرن من الزمن ولصالح كلا الطرفين. ورغم النجاح السياسي والدبلوماسي الذي أحرزته، ما تزال بعثة كوفشتاين تُذكر قبل كل شيء، بالإرث الفني الموثق في مذكرات يوميات السفير، ومسودة التقرير النهائي للإمبراطور، والمراسلات الدبلوماسية، وقائمة الهدايا المتبادلة، وأخيراً وليس آخراً، سلسلة رسوم غواش نفذت في اسطنبول، علاوة على مجموعة من اللوحات الزيتية غايتها إبراز معالم متنوعة من الحياة العثمانية في القرن السابع عشر وتقديم سرد مفصل لمهمة السفير.

بدأت قصة البعثة في نوفمبر 1627، عندما تلقى هانز لودفيغ فون كوفشتاين دعوة للمثول أمام بلاط هابسبورغ لأمر عاجل. كما يروي لنا هو بذاته الحدث بقوله: "أنا هانز لودفيغ، سيد فون كوفشتاين إلخ... في سنة 1627 كنت أقوم بواجباتي في تطبيق المهام المناطة بي من قبل جلالة الإمبراطور معاليه سيدي فيرديناند الثاني في حكومة مقاطعة النمسا السفلى، وكنت أعيش بطمأنينة ورخاء في فيينا، ولم يتوارد إليّ على الإطلاق بأنه قد يكون هناك حاجة لي لتلبية أية خدمات أخرى. وفي يوم الأحد الواقع في 21 نوفمبر لعام 1627 المذكور آنفاً، وبينما كنت على وشك الخروج، ما بين الساعة 8 و9 صباحا لحضور القداس وسماع العظة، وصلني من براغ (حيث كان جلالة الإمبراطور مقيما آنذاك ومعه الحاشية بأكملها بانتظار مراسم التتويج الوشيكة) ساعٍ قام بالتعريف عن نفسه وسلمني رسالة. وأبلغني أنه طلب منه السفر دون توقف ليلاً نهاراً وأُعطي أمراً بالضغط علي من أجل الحصول على رد سريع لهذه الرسالة، والعودة بها فور استلامها، والسفر من جديد ودون توقف ليلاً نهاراً. عند انتزاعي لختم الرسالة، توضح لي أنها كانت قد أرسلت من قبل رئيس دير كريمسمونستر، وأمين سر المجلس الإمبراطوري الخاص ورئيس المجلس القضائي، من براغ بتاريخ 18 من الشهر ذاته وبحدود الساعة 8 مساء. وفي الرسالة أبلغني ما يلي: "أن الإمبراطور قرر تعييني، دون أي شخص آخر، على رأس البعثة المقرر إيفادها إلى الباب العثماني كمتحدث باسمه، عارضاً عليّ مقابل خدماتي مبلغ 20000 دكوت لتجهيزي لفترة الأشهر الستة الأولى مع وعد في حال طال أمد البعثة لفترة أطول بالحصول على 1200 دكوت لكل شهر إضافي، وختم رسالته راجياً الإعراب العاجل عن انصياعي لإرادة جلالته وإعلان موافقتي له عبر نفس الساعي" [1]. انتابت كوفشتاين مشاعر شك وتردد تجاه هذه المهمة الحساسة والخطيرة في آن، غير أن تجاهل طلب الإمبراطور لم يكن وارداً، وفي 11 ديسمبر 1627، وصل هانز لودفيغ إلى براغ وتم استقباله في البلاط [2]. رحب به الإمبراطور بحفاوة وبعد محادثات مطولة، تلاشت كافة مخاوف وترددات كوفشتاين. وعندما غادر براغ متوجهاً إلى فيينا في 6 يناير 1628، كان من الواضح والمؤكد بالنسبة للجميع، أنه وافق على القيام بالبعثة برحابة صدر.

خلال فترة التحضيرات الأولية للبعثة، ركز كوفشتاين جهوده على نقطتين أساسيتين: إعداد مجموعة من الهدايا المتوجب تقديمها من قبل الإمبراطور إلى كبار الشخصيات العثمانية، واختيار الأشخاص المؤهلين لمرافقته في بعثة من هذا القبيل وتجهيزهم. كانت بعثة كوفشتاين كبيرة إذ

تفصيل من لوحة الموكب الإمبراطوري (الصفحتان 89-88)

ضمت في طياتها أكثر من مئة شخص، من بينهم ضباط وخدم وكاهن وطبيب أسنان. وفي ملاحظاته المدونة أسهب كوفشتاين في التفاصيل حول أعضاء وفد البعثة، واصفاً مناصبهم ومهامهم: "على رأسهم الكاهن بيتروس ليوبيتش، كاهن اعتراف البعثة، والقسيس الأب كاسبار بيشلر، وكلاهما من جمعية الرهبنة اليسوعية... وكان يساعدهما 'خادم الكنيسة الصغيرة' الذي كان يهتم بمستلزمات الكنيسة المتنقلة الجميلة... أما فيما يتعلق بالإعتناء بالجسد فكانت من صلاحية الطبيب والصيدلي، وحلاق يجيد أيضا المهارات الطبية، و'مُحطّم أسنان الإمبراطورية' فرانسيسكوس دي أركانجيليس... وكانت حاشية المبعوث المقربة مكونة من سبعة فرسان شرف – من بينهم اسكتلندي وفرنسيان وإيطاليان– وستة غلمان يخدمونهم. أما فيما يتعلق بالشخصين من مدينة جنوى اللذين ادعيا أنهما يحملان لقب ماركيز، جوان ستيفانو وبارنابي ستيفانو شنتوريوني، فقد توضح فيما بعد أنهما لا يمتّان إلى الطبقة الأرستقراطية بصلة وكانا بالأحرى من عامة الناس... كان ذراع المبعوث الأيمن كبير الخدم، هانز ألبيرخت بوليندر وكان الأكبر سناً حتى بين "ضباط البيت الثلاثة" المقربين من المبعوث أي ضابط الإسطبل والطباخ وضابط العربات... كان هناك أيضا أمين صندوق، ومسؤول خزانة الملابس، وأمين المشغولات الفضية، وعدة مسؤولين عن إعداد الطاولة، وستة بوّاقين وطبال عسكري، ومسؤولا مؤن، وخمّار واحد، وحامل الكأس الأول وحامل الكأس الثاني، ووكيل مشتريات وحمالوه، والعشي الأول والثاني الخاصَّيْن، وعدة طباخين، وجزار، وعدد من خدم المطبخ. علاوة على صائغ وساعاتي وصانع حقائب جلدية وخياط مجري وآخر ألماني ورسام وبيطريان وأخيرا مدربين ومستطلعين وساسة خيول وعدد كبير من الأشخاص القائمين على إنجاز خدمات إضافية..." [3].

يعتبر وجود فنانين اثنين في البعثة أمراً في بالغ الأهمية [4]. فقد ورد في السجلات بتاريخ 1 مارس 1628 أنه تم تعيين سبعة عشر عضواً للبعثة من بينهم فنان يدعى فرانز هورمان، براتب شهري قيمته 6 جِيلدر ذهبية [5]. وتحت البند السابع عشر في قائمة كادر البعثة نقرأ ما يلي: "فرانز هورمان، رسام، تم تعيينه كرسام، ووعد بإعطائه زيا مميزا، إضافة إلى راتب شهري بقيمة 6 فلورين، واتفق أن يرافقه غلام يقع على عاتقه تأمين ملابسه. والألوان الزيتية الضرورية للوحاته سوف تُشترى له من قبل سعادته. ويسمح له أيضا بجني الأرباح من أعمال مستقلة عن الرسم لسعادته ولكن دون أن يؤثر ذلك سلباً على واجبه الأساسي في خدمة سعادته". وتحت البند 17 المشار إليه آنفا، ذُكر أيضا أنه تم تعيين أبراهام هورمان، شقيق الرسام، كحداد. ووعد بالحصول على راتب شهري بقيمة 3 فلورين شهرياً، وزيّ خاص وعليه (إضافة إلى ذلك) الاعتناء بالفرس الخاص لسعادته [6]. بعد بضع صفحات على قائمة التوظيف نفسها نجد ذكر فنان آخر هو هانز غيمنجر، الذي، إضافة إلى استخدام مهاراته كرسام، كان عليه القيام أيضا بدور كبير خدم البعثة مقابل راتب شهري بمقدار 6 جِيلدر ذهبية [7]. "تم تعيين هانز غيمنجر، إضافة إلى كونه رسام، ككبير خدم الطاولة ووعد بالحصول على راتب شهري بقيمة 6 فلورين وملابس وذلك بدءاً من 1 مارس". [8] وفي المواقع التي طالتها البعثة، قام الفنانان برسم مراحل رحلة الوفد المختلفة بسلسلة رسوم غواش. وتضمنت المواضيع المرسومة احتفاليات، ووقائع مهمة، في أماكن عديدة ومتفرقة من الكارافان ساراي بالقرب من فيليبي، وصولاً إلى الصالة المولوية، إضافة إلى تصوير تقاليد وعادات العثمانيين – مثل أشكال العقوبات الصادرة، ومواكب التشييع، وحفلات الزفاف. يسود اعتقاد سائد بأن هورمان وجيمينغر حصلا، بعد عودتهما من فيينا، على خدمات فنان آخر يدعى فالنتين مولر وقاموا سوية، بين عامي 1640 و1650 تقريباً، بإنجاز سلسلة من اللوحات الزيتية البانورامية لمناظر مستوحاة من رسوم الغواش السابقة [9]. رغم ذلك، رجحت الاكتشافات الجديدة اسم فنان آخر كمسؤول عن إنجاز تلك اللوحات الزيتية، إن لم تكن كلها أقله بعضا منها، وهو هندريك فان فيرليه (؟–1690). ففي الواقع، تم اكتشاف كتابة تحمل اسمه وتاريخ 1654 مخفية ضمن الملاحظات المدونة على لوحة "الدراويش في ديار المولوية" (مجموعة خاصة، اسطنبول) [10]. يوحي هذا أن الفنان المذكور كان وراء إنجاز أو الإشراف على إجراءات تنفيذ اللوحات الزيتية الكبيرة المستوحاة من رسوم الغواش المنجزة سابقاً. في كافة الأحوال، لا توجد إثباتات نهائية للتأكيد على أن سلسلة لوحات كوفشتاين الزيتية أُنجزت بريشة فنان واحد دون غيره.

مع حلول نهاية يوليو 1628 كانت التحضيرات الأساسية قد اكتملت وكانت البعثة جاهزة للرحيل. "لذلك وفي 9 يوليو 1628، وبعد حضور القداس وقبل أن يتوجه جلالته إلى المائدة، تقدمت أنا الخادم المطيع من جلالته لاستودعه وأطلب إذناً بالمغادرة. وتمنيت، بكل خضوع وطاعة، لجلالته ولأسرة البلاط الإمبراطوري الحظ الوفير والرفاهية المطلقة لممالك وأراضي حضرته، كما أوصيته بزوجتي الحبيبة وبأولادي، خاصة في حال، كُتب لي، خلال هذا السفر الطويل والمضني، مفارقة الحياة في سبيل جلالته والمسيحية. وبطاعة مطلقة توسلت من جلالته ألا ينسى، أني لم أسع قط إلى الحصول على هذا المنصب وذلك إدراكاً مني بعدم كفاءتي، بل إن جلالته اختارني، من تلقاء ذاته، طواعية وبناء على سماحة نفسه وثقته العظيمة

الصورة 1
فنان مجهول من مقاطعة النمسا العليا
لوحة شخصية للإمبراطور الروماني المقدس فيرديناند الثاني (1637-1578)
حوالي 1614
ألوان زيتية على جُنفاص، 132 × 96 سم
متحف تاريخ الفن، فيينا


366.


10.
9
6.
4.
5.
11.

الصورة 2
لوحة منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر (بالتعاون مع فالنتين مولر)
رحيل البعثة الكبيرة عن فيينا
ألوان زيتية على جُنفاص
قصر غرايلنشتاين
رقم 1 أمين الإمدادات والتموين
رقم 2 سفينة المطبخ وحُجرة المؤن
رقم 3 سائس ورسام وساعاتي وصائغ وضباط آخرون
رقم 4 و5 هدايا للأتراك، الحجرة الفضّية والصيدلية
رقم 6 سفينة سعادته، الموكب
رقم 7 الفرسان في حالة انتظار، الأمناء وخدمهم
رقم 8 كاهن الاعتراف وكبير الخدم والأدوية الخاصة ومستلزمات الكنيسة الصغيرة
رقم 9 إلى 11 سفن الحمل وخيول

وحسن تقديره. لذا أتوسل إلى حضرته بتواضع تام، في حال عدم قدرتي على إثبات الكفاءة التي انتظرها جلالته مني أو عدم قدرتي على التعامل من الظروف، ألا يلحقني بالخزي بل أن يستحضر في باله وبفضل نعمته عدم كفاءتي، وأنا أول من يعترف بذلك بأسى شديد، وأن يجد في رأفته الإمبراطورية مبررات لها في العوائق المحتملة، بل وأكثر من ذلك في الطبيعة المتغطرسة للأمة التي أرسلت إليها. مع تأكيدي التام وبامتنان للفضل الكبير الممنوح لي، فإني لن أوفر جهداً أو تأهباً، آملاً من الله عز وجل أن يساعدني في تحقيق ما يرضي جلالته الإمبراطور منذ هذه اللحظة وصاعداً. على ذلك، أتى رد جلالة الإمبراطور بكلمات في غاية النعمة والمعاني، قال إنه يتذكر جيدا عدم سعيي وراء الحصول على هذه البعثة بل بالعكس أني قد استدعيت لهذا المنصب من قبله. وذلك بسبب الاجتهاد الذي أظهرته في عدة مناسبات ولكوني ملائما أيضا بسبب الثقة الخاصة التي يمنحني إياها. وأنه ليس لديه أية مخاوف بأن الأمور قد تسير بشكل غير متوقع بسبب عيب ما من قبلي. ومضيفاً، كونه على ثقة تامة، بأن المهمة ستحظى على رضاه الكامل. وأضاف أنه سيهتمّ بزوجتي وأولادي أثناء غيابي (معرباً عن رغبته في معرفة عددهم الكامل) وأنه على إدراك تام بطاعتي وتأهبي للمهمة ومدى صعوبة تنفيذها، كما أنه واثق أيضا بعودتي بعد إتمامها على أكمل شكل ومع كافة النِّعَم. وطلب مني أن أكون أنا أيضاً، على ثقة بذلك. ومن ثم وبكرمه الفائض، أخذ يدي بيديه، وباركني راسماً الصليب على وجهي وقائلا: أتمنى لك الحظ السعيد وآمل أن ألتقي بك مجدداً في القريب. وعندها طلبت من جلالته وبخضوع، تكرمه بالسماح لخدمي وغلماني وضباطي بالمثول أمامه ومنحهم شرف تقبيل يديه. وهو ما أمر به في الحال. من بعدها توجه جلالته برفقة عقيلته إلى المائدة وانتظرتهما قليلا. بعد تناولهما الطعام، توجه صاحبا الجلالة إلى لاكسنبرغ، ومن هناك توجهت حضرة الإمبراطورة إلى بادن للاستجمام." [11]

بعد اللقاء مع الإمبراطور، واستلامه أول مهمة دبلوماسية، غادرت البعثة الكبرى فيينا في 20 يوليو متوجهة إلى اسطنبول. لدينا مشهد تصويري لهذا الحدث – لوحة زيتية بانورامية – ما تزال محفوظة في قصر غرايلنشتاين، مقر أسلاف كوفشتاين (الصورة 2). "في 20 يوليو 1628، تناولت فطوري برفقة نسيبي السيد بول جاكوب، فريهر فون ستارهمبرغ، في لاندهاوس (مقر ومكان اجتماع الطبقة الأرستقراطية في مقاطعة النمسا السفلى في هيرنغاس)، ومن بعدها استودعت زوجتي وأولادي وفي الساعة الثانية ظهرا، وفي موكب، ومع خدمي ووسط ألحان العازفين، وبرفقة فرسان وسيدات (من ضمنهم زوجتي التي جاءت إلى لاندهاوس لتوديعي وإعطائي بركتها من جديد) ومع حشد غفير من الناس، توجهتُ من هناك نحو السفن الجاهزة والراسية تحت جسر سلاوتر بموازاة البرج الأحمر [بوابة مدينة فيينا على ضفاف الدانوب]. وبعد أن ودعت الجميع، الذين تواجدوا في المكان لهذا الغرض – وكانوا بأعداد غفيرة– أمرتُ بالإبحار عبر النهر وكان ذلك بحدود الرابعة عصرا. ولكن رغم ذلك فشلت في الوصول إلى أبعد من جناح الاستجمام الأخضر في براتر [حديقة قديمة للتنزه في فيينا] بسبب تصاعد حدة الرياح العاصفة. تناولت وجبة العشاء داخل القاعة هناك، واستلقيتُ وحيداً في إحدى حجرات جناح الاستجمام. وبقي خدمي وحاشيتي على متن السفن. في حين كان المبعوث التركي، الذي أمضى أشهراً عديدة في براغ وفيينا، في الغابة الممتدة على أطراف ضفة النهر الأخرى. بعد توقفي في هذا المكان أرسلتُ غلاماً إلى جلالته الذي كان قد غادر لاكسنبورغ متوجهاً إلى براتر الصغرى لصيد الغزلان، واستلمت منه تمنياته إضافة إلى أمر بالحرص على عدم السماح لرجالي بإطلاق ولو طلقة واحدة وإلا توجب علينا التحرك. أعربت عن شكري للتمنيات ونقلت أوامر الحظر لحاشيتي وللأتراك. وفي اليوم التالي، كان عليّ البقاء في الجناح الأخضر بسبب شدة الرياح. ومع مجيء زوجتي لزيارتي في الصباح الباكر، طلبت منها البقاء وتناولنا الفطور معا ومن ثم رافقتها في فترة بعد الظهر إلى فيينا، حيث أمضيتُ الليل هناك. وذلك حتى اليوم التالي، أي بتاريخ 22، حين عدت وكانت أبواب السفن ما تزال مغلقة. باركتُ زوجتي وأبحرتُ إلى بريسبورغ حيث وصلنا إليها باكرا في نفس اليوم" [12]. كانت البعثة مزودة بإحدى عشرة سفينة على الأقل، مع سفينة خاصة للسفير شيدت خصيصا له. وبعد وصولها إلى أطراف الدانوب تابعت البعثة رحلتها برا.

وفي 28 سبتمبر 1628، رسى أسطول السفير في أوفن (بودا). وفي التاسع والعشرين من سبتمبر، جرى اللقاء بين كوفشتاين والوزير مرتضى باشا، محافظ بودا الذي حكم بين عامي 1626 و1630[13]. كان هذا اللقاء مهماً للغاية، وشكل أبرز حدث دبلوماسي بالنسبة للبعثة. غير أنه لم يجرِ بالسلاسة المتوقعة. خُرق البروتوكول بشكل كبير عندما دُعي كوفشتاين للدخول إلى الخيمة الرسمية دون أن يكون الوزير قد وصل إليها بعد. وبعد فترة انتظار طويلة، دخل الوزير وجلس في مكانه دون إلقاء التحية أو الالتفات حتى إلى وجود السفير. بالرغم من ذلك تم تقديم أوراق الاعتماد وتبادل الهدايا. حصل كوفشتاين على اثنين وأربعين قفطانا للاحتفالات الرسمية. لكن لدى عودته إلى خيمته أرسل استنكارا رسمياً إلى مكتب الممثل الرسمي للمحافظ مطالباً بالاعتذار. توجد تفاصيل حفل الاستقبال



الصورة 3
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
"Audientz bey dem Vesir
"zu Ofen
Empfang des Großbotschafters
beim Wesir von Ofen
حفل استقبال للبعثة الدبلوماسية
مع وزير بودا
1628/1629
غواش على رقّ،
27.1 × 40.2 سم
المتحف العثماني
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.18

A سعادة حضرة السفير
B وزير بودا
C الباشاوات الأتراك في الديوان
D المترجم
E كبير الخدم وسائس سعادته
F فرسان سعادته وضباط
G التشورباشي الأتراك / وقادة
وحدات الخيل
H الهدايا المقدمة للوزير
I حاشية سعادته وخدم آخرون في
حفل الاستقبال

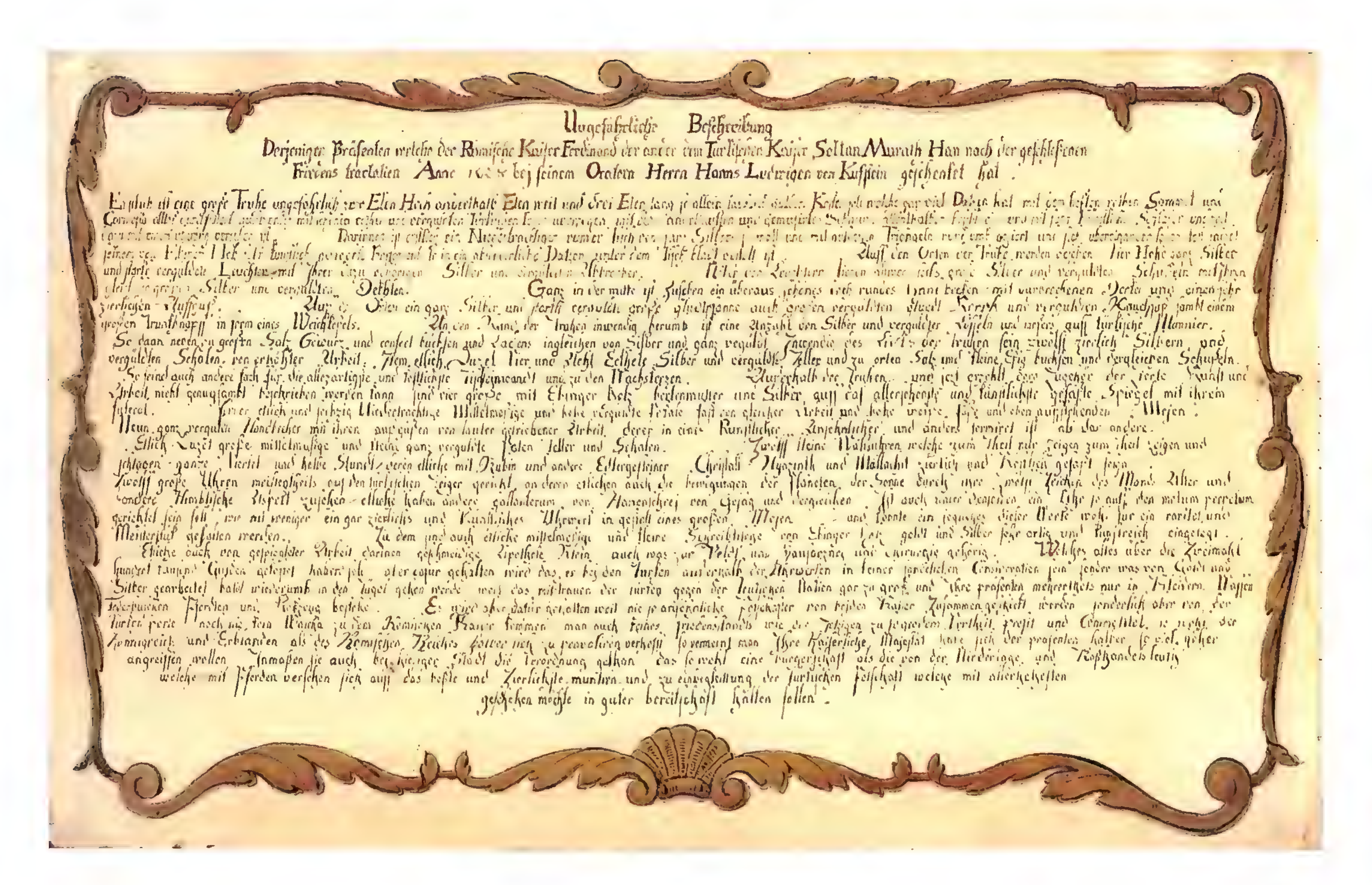

G
C
C
C
B
C
D
A
H

في إحدى لوحات الغواش (الصورة 3)، التي تركز على تبادل الهدايا. وعلى سبيل المثال تضمنت الهدايا، وفق ما جاء في "قائمة التفاصيل" حوضاً واسعاً، وكوزاً، وستة أطباق واسعة للحلويات، مصنوعة من الفضة ومذهبة وصل وزنها الإجمالي إلى 36 مارك (وحدة قياس معتمدة في فيينا)، و2 (lot) و3 ونصف (grain) [وحدات قياس قديمة] (أي ما يعادل عشر كيلوغرامات). وما نراه شبيها بشكل البرج في الجهة اليمنى من لوحة الغواش هو عبارة عن ساعة.

تبادل الهدايا عادة توارثتها الدبلوماسية حتى يومنا هذا [14]. صغيرة كانت أم ثمينة، تعتبر الهدايا مؤشر صداقة، كونها تساعد على التواصل وتوطيد العلاقات الحميمة، وتسهيل المحادثات بين الشركاء، بينما تزيل من حدة التصلب في المواقف، وتشجع صناع القرار على تبني الأحكام الإيجابية. كانت هذه العادة أيضا وسيلة لتكريم المتلقي فضلاً عن كونها إبرازاً لمكانة ونفوذ ومنصب مانحها. وكان اختيار الهدايا مسألة حساسة للغاية، تتطلب أخذ جوانب متعددة بعين الاعتبار. كان يجب أولاً أن تتلاءم مع مقام الإمبراطور وأن تكون ثمينة دون أن تعطي في نفس الوقت انطباعاً بأنها جزية، وطبعاً أن تتناسب كلياً مع الذوق التركي. سَبَّب هذا دوافع قلق لا يستهان بها، مع عدم التناسي بأنه كان على الهدايا أن تتوافق مع منصب متسلمها أيضا. دوّن كوفشتاين لائحة الهدايا في وثيقة خاصة، ذكر فيها نوعية وكمية الهدايا النفيسة (الصورة 4). من المعروف أيضاً أن إحدى الهدايا كانت مكونة من سبيكة فضة يصل وزنها إلى 140 كيلوغراما "Silber im Mark 4 Lot und 3 Quintlein Gesamtgewicht von 493" وبلغت قيمتها آنذاك 1000 دكوت [15]. دقة التفاصيل المرسومة في لوحة ألوان الغواش لحفل الاستقبال إضافة إلى لائحة الهدايا تساعدنا على إلقاء نظرة أوسع على هذه الهدايا الثمينة والجميلة.

إحدى الهدايا المقدمة من قبل بعثة الإمبراطور كانت مغسلة ولوازمها من الفضة والذهب بإمكاننا إيجادها وسط لوحة الغواش. كانت تقاليد المأدبة تتطلب جواً ملائما، ومستلزمات مائدة كافية كماً ونوعاً، على رأسها أطباق الفضة والأواني المذهبة. وكانت مغسلة الأيدي (المصنوعة من مادة tincture مع طاسة) من أهم مستلزمات المائدة. في الجزء الأول من القرن السادس عشر، عندما شاع استخدام الشوكة الخاصة في أوروبا، كان ما يزال تناول الطعام على المائدة فوضوياً للغاية. ورغم أن استعمال السكين والملعقة كان مطروقاً، كانت الشوكة توزَع لتناول الطبق الأخير المكون من الحلويات أو الفاكهة. لذا احتلت عملية غسل الأيدي مكانة خاصة. مع بداية ونهاية تقديم الوجبات، كان على الخدم حمل المغسلة المكونة من إبريق وحوض (عدة مغسلة) ونقلها إلى داخل قاعة الطعام كي يتمكن متناولو الطعام من غسل أيديهم عبر سكب الماء المعطر بالزهور المنقوع في الإبريق. وبما أنه كان على الخادم نقل الحوض إلى مسافة قريبة جدا من كل فرد جالس على المائدة، غالباً ما كانت الأحواض مزينة بشكل كبير (الصورتان 5 و6). في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لاقت مستلزمات الموائد المصنوعة في نورمبرغ وأوغسبرغ رواجاً وشعبية كبيرين. كانت تلك مزودة بزخارف وشخوص محفورة ومنقوشة. كانت الزينة عادة ما توحي إلى مواضيع لها صلة بالمياه، من بينها آلهة البحر الأسطورية. وكانت هذه المغاسل مصنوعة لعرضها أمام العامة، وإبراز عظمة صاحبها أكثر منها للاستخدام. تجدر الإشارة بشكل خاص إلى المغسلة المصنوعة من أجل إيوان سيربان كانتاكوزينو، دوق والاكيا الكبير وحاكمها، في النصف الثاني من القرن السابع عشر، فهي تجمع بين نمط زخرفة الباروك بأشكال الأزهار والعناصر الإسلامية غير المتعارف عليها آنذاك. والإبريق والحوض الجميلين هما من النوادر التي وصلت إلينا، في حين تعرضت معظم الأدوات المصنوعة من الفضة في البلقان إلى الصهر لإعادة استعمال معدنها.

من بين هدايا السلطان مراد الرابع، كانت هناك أيضا ست طاسات لأحد أنواع الحلويات ومستوحاة من أطباق قديمة: مصنوعة أصلاً من السيراميك بشكل وعاء واسع يقف على قدم وكانت تستعمل ككؤوس للنبيذ (الصورتان 7 و8). وفي عصر النهضة لقي استخدام الطاسة في أوروبا رواجاً كبيراً بفضل شكلها التقليدي. وانتقلت هذه النزعة إلى شمالي جبال الألب، ومع حلول نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، أصبح للطاسة شعبية كبيرة في كافة أرجاء القارة الأوروبية. وكانت الكؤوس الزجاجية، خاصة الذهبية منها، تتمتع بشعبية واسعة. وكانت هذه الكؤوس تعتبر تحفاً نادرة فعلاً، يصنعها فنانون محترفون من الصاغة. وعادة ما كان قعر الطاسة، المسطح غالباً، والذي يتراوح وسعه ما بين 15 و30 سنتمتراً، يحتوي على مناظر محفورة ومنقوشة. وكانت النقوش، الموجودة على مستويات مختلفة، عادة ما تبرز مشاهد وشخصيات متنوعة مستوحاة من عالم الأساطير التقليدية والأيقونات المسيحية. صوّرت أيضاً مواضيع مثل أشهر السنة وعناصر الطبيعة الأربعة (النار والتراب والمياه والريح) إضافة إلى رموز توحي بالفضائل. وكانت هذه الأعمال نتاج فكر وأداء أبرز الفنانين الأوروبيين. وعادة ما كانت الطاسة نتاج ورشتي صاغة، فكانت القاعدة وجوف الطاسة، تصنعان كل على حدى من قبل فنانين مختلفين قبل أن يتم جمعهما معاً. رغم تحول صناعة الطاسة إلى حرفة خاضعة لأذواق فن البلاط الذي



Ungefährliche Beschreibung

Derjenigen Präsenten welche der Römische Kaiser Ferdinand der ander dem Türkischen Kaiser Sultan Murath Han nach der geschlossenen Friedens tractation Anno 1628 bej seinem Oratorn Herrn Hanns Ludwigen von Kuffstein geschenket hat.

الصورة 4

«Ungefähr(lich)e Beschreibung derjenigen Präsenten»

Liste der Geschenke für Sultan Murad

قائمة بالهدايا للسلطان مراد

القرن التاسع عشر

ورق مقوّى،

26 × 41 سم

المتحف العثماني،

بيرشتولدستورف، النمسا

OSM 03.29



الصورة 5
فنان غير معروف
إبريق وحوض، البندقية، إيطاليا
حوالي 1580
فضة، تذهيب،
حفر ونقش نافر وقالب،
الارتفاع 43.9 سم، الوزن 6.42 كغ
متحف فكتوريا وألبيرت، لندن
M.237&A-1956



الصورة 6
إبريق وحوض (عدة مغسلة)
صُنعا على الأرجح في ورشة في
بلاط كيشيناو، مولدوفا
حوالي 1685-1680
فضة مع تذهيب جزئي
الارتفاع 53 سم، الوزن 4.4 كغ
متحف المتروبوليتان للفنون،
نيويورك
2005.62.1, 2a, b

الصورة 7
بول هوبنر
طاسة، أوغسبرغ
حوالي 1595
فضة مُذهّبة
المتحف البريطاني، لندن



الصورة 8
مخطط عمل لطاسة، ألمانيا
1581
المتحف البريطاني، لندن



يعتمد على التكلف في التزويق، لم يؤثر ذلك على وظائف استخدامها. وكان يستخدمها الناس لتناول المشروبات أو كطبق يوضع على المائدة ويتم تكديس الفاكهة عليه. مما لا شكّ فيه أن الولائم التي كانت تقام في قصور أمراء عصر النهضة كانت تتطلب وجود عدد كبير من الطاسات الفضية، واحدة لكل ضيف أو ضيفة. حظي هذا الطبق بمكانة دائمة وفريدة في ثقافة وتقاليد مآدب الطبقات الأرستقراطية وظهر في عدة أعمال فنية. لطالما شاهدنا الطاسة مرسومة في لوحات تصوّر ولائم لآلهة الأساطير، وحاشية باخوس، كما أيضا في لوحات الحياة الصامتة للفنانين الهولنديين. خير مثال على ذلك هي الطاسة المرسومة في لوحة باخوس الشهيرة للفنان كارافادجيو.

نجد في الجهة السفلى من الرسم أحد أعضاء البعثة وهو يقدم نوعاً آخراً من هذا الطبق عرف باسم الكأس المزدوج. وهو عبارة عن زوج من الكؤوس القابلة للثني، أعلاهما منقلب (رأسا على عقب) بمثابة غطاء والثاني في الأسفل منفصل عنه (وصممت شفة الأول بشكل يسمح له بالانطواء في شفة الثاني). وكانت هذه الأعمال المركبة أكثر جمالاً من بين تلك الإفرادية، مما زاد الإقبال عليها دون غيرها من المشغولات الفضية. أقدم كأس مزدوجة تعود إلى القرن الرابع عشر، غير أن شعبية هذه الكأس بلغت ذروتها في القرن السادس عشر واستمرت صناعتها حتى نهاية القرن السابع عشر. ونجد نماذج متنوعة لمثل هذه الكؤوس المزدوجة (الصورة 9). غير أن النموذج الذي نجده في لوحة الغواش هو لكأس مزدوجة تعرف باسم "كأس الكُريّات". الكؤوس المزينة بكريّات تتميز بكونها من أروع النماذج المعروفة والمثيرة لأطباق أواخر القرون الوسطى. وكانت في معظم الأحيان تصنع في نورمبرغ، بحيث نجد أن خيرة نماذجها وصلت من هناك. كانت هذه الكؤوس مصنوعة من قطعة من الفضة تأخذ شكلها عبر طرقها قبل تزيين القاعدة والطاسة بكُريّات مستديرة الشكل توحي بقطرات الماء. والمثير في هذه الطريقة الحرفية هو أن تقنية النقش هذه لم تكن لغرض الزينة فقط بل كان لها أيضاً وظيفة هيكلية. كانت الكُريّات التي تحمل شكل دموع فضية تسمح بتعزيز هيكل الكأس من جهة مع إبراز ميزة الانعكاسية التي تتمتع بها الفضة من جهة أخرى. وكانت الأشكال المتموجة الخارجية هذه تعطي انطباعاً يرمز إلى الخفة والحركة في آن واحد، بينما كانت الكُريّات تعكس النور عبر مختلف جوانبها، في دلالة واضحة لقيمة القطعة ومهارة الصائغ الحرفية. وكانت هذه الأواني خير إثبات لقدرات صانعيها من الصائغين البارعين جداً. وكانت الصناعة الجيدة لهذا النوع من الكؤوس تنطوي على عدة مسائل حساسة. بحيث كان على الصائغ، الذي يبدأ عمله انطلاقاً من صفيحة فضة، أن يخطط مسبقاً وبدقة شكل الآنية الذي يريده ومن ثم يُلوي هذه الصفيحة المعدنية بانحناءات تعطيها الشكل المستدير مع تحديد دقيق لحجمها وفق أبعاد متوازنة فيما بينها على صعيدي الحجم والشكل على حد سواء، وكل ذلك بالانتباه إلى عدم إلحاق الضرر بالصفيحة الفضية الرقيقة. والكؤوس المزدوجة معروفة بالنسبة لنا عبر ظهورها في لوحات لفنانين منهم ألبريخت دورير (والذي كان والده صائغاً).

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى الخرافة الشائعة بأن شكل الإناء يُفترض أن يساعد على كشف محاولات تسميم من يستخدمه. يجب ألا ننسى أن الأطراف الداخلية لشفة الكأس كانت لتتأثر قبل غيرها في حال وجود السم أي أن أقلّ نصول للون يمكن ملاحظته نتيجة شكل الإناء.

الساعات بشكل أبراج (والمعروفة أيضا باسم ساعات المعبد أو ساعات التورين) مثيرة هي الأخرى بشكل خاص. في اللوحة نجد الكبيرة منها أمام الوزير بموازاة بعض الأطباق الأخرى، بينما يحمل أحد المشاركين في الزيارة، الثانية الأصغر حجماً. ومن المعروف أن ساعات التورين كانت من بين أولى النماذج للساعات المحمولة (الصورتان 10 و11). هذه الساعات مزودة بآلية تحريك من الفولاذ والنحاس داخل غطاء مطلي بالذهب والفضة. وشكل البرج الخارجي شبيه بأبراج الساعات التي كانت موجودة في ميادين المدن بحيث يمثل رمزاً للثبات والوثوقية وشيئاً يقف على أسس متينة. وكان التزيين الفني عليها يتعلق بمرور الزمن وقدر الإنسان. وفي معظم الأحيان كانت تحتوي على الكثير من الرموز والمعاني العميقة وكانت مرتبطة بالمعتقدات المسيحية واللاهوت والأساطير التقليدية. غير أن قيمتها الحقيقية ليست مرتبطة برسومها المنقوشة، بل بالأحرى بآلية حركتها. كانت آلية أجهزة مثل هذه مكونة من محرك نابض، وأداة دفع باتجاه واحد مع ميزان وبكرة زنبرك وذيل ضارب ومؤشر للوقت. وكانت الآليات الأكثر تقدماً لا تكتفي بتزويدها بمنبه وإصدار الأنغام وتحديد الوقت، بل كانت مزودة أيضا بمقياس فلكي. وكان بمقدور هذه الساعات المعروفة باسم "الساعات الفلكية" تحديد أطوار القمر والأيام والأشهر، وامتداد ساعات الليل والنهار، وشروق وغروب الشمس والقمر، وإبراز دائرة الأبراج. في كافة الأحوال، كانت الساعات على شكل الأبراج تتمتع بشعبية واسعة، وكانت الساعات المحمولة غالبا ما تحتوي بدورها على آليات في غاية الدقة والتعقيد. كانت آلية حركة الساعة مخفية داخل البرج أو داخل أشكال لبشر أو حيوانات أو مخلوقات أسطورية. مدينة أوجسبورغ الواقعة جنوبي ألمانيا كانت إحدى أهم مراكز صناعة هذه الأجهزة الرائعة. وخلال الربع الأخير للقرن السادس عشر بلغت نزعة اقتناء ساعات



الصورة 9
جاسبار بنتمولر
كأس مزدوج، نورمبرغ، ألمانيا
1590-1600
فضة مع تذهيب جزئي
ارتفاع الكأس الأول 22.9 سم
ارتفاع الكأس الثاني 23.2 سم
متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك
17.190.609a, b

ذاتية الحركة ذروتها (تماماً كما كانت الحال أيضا لكافة الأجهزة ذاتية الحركة) في قصور بلاط الإمبراطورية الرومانية المقدسة وبين الزبائن الميسورين من الإمبراطورية العثمانية. وما كان يعرف تحت مسمى "الجزية للباب العالي"، التي دخلت حيز التنفيذ عام 1548 عبر دفع الإمبراطورية الرومانية المقدسة جزية للإمبراطور العثماني سليمان القانوني لتفادي اجتياح عثماني لأراضي الإمبراطورية، أدى إلى ارتفاع في طلب الحصول على ساعات وأجهزة فاخرة ذاتية الحركة. وكانت الأدلة والكتب السياحية الأوروبية للراغبين بالسفر إلى الإمبراطورية العثمانية، تنصح قراءها وتقترح عليهم أخذ ساعات، أو أجهزة أخرى ذاتية الحركة، كهدايا محبذة كثيراً في بلاد الشرق.

بالعودة إلى بعثة كوفشتاين، ربما يجب علينا أن نلاحظ بأن بروتوكول اتفاقية السلام سبقه تبادل للسفراء ورغم وجوب تبادل إرسال البعثتين الدبلوماسيتين العثمانية والهابسبورغية في نفس الوقت، وصلت البعثة العثمانية يتقدمها السفير رجب باشا إلى فيينا بينما كان كوفشتاين ما يزال في طريقه إلى اسطنبول وذلك بسبب تأخير في براغ دفع البعثة لإرجاء تقدمها. وفي الواقع بعد مغادرة بودا ووصوله إلى بلغراد، علم كوفشتاين بنبأ وصول السفير العثماني إلى فيينا وذلك في 21 أكتوبر. بالإمكان الحصول على مزيد من المعلومات حول رحلة كوفشتاين في يومياته المفصلة اللاحقة. فعلى سبيل المثال، وكما يظهر جلياً أيضاً في إحدى لوحات الغواش، علمنا بأن البعثة أمضت ليلة 10 نوفمبر في خان هرمنلي، على بعد يومي سفر عن أدرنة (أدرينابوليس). كان الخان هذا يعتبر آنذاك أفضل نُزُل على مفترق الطريق التجاري بين بلغراد واسطنبول، وكان نقطة تلاقي مهمة للتجار والدبلوماسيين والمسافرين.

مثل كافة الرحلات، وصلت رحلة كوفشتاين الطويلة إلى نهايتها: وفي 25 نوفمبر دخلت البعثة إلى اسطنبول يرافقها موكبٌ مكون من كبار الشخصيات العثمانية (الصورة 13). وباءت بالفشل كل محاولات كوفشتاين في ترتيب دخول يليق بالإمبراطورية الهابسبورغية. فلم يُسمح لكوفشتاين، مثلما حصل أيضا لنظيره العثماني في فيينا، بالقيام بدخول احتفالي رنان إلى العاصمة. وبالرغم من تحرك البعثة فجر 25 نوفمبر بتلويح للرايات وعزف للموسيقى كان مسموعاً على بعد نصف ميل من المدينة، أمرَ القائم بأعمال وزير بودا في اسطنبول، السفير بإيقاف العزف فوراً مع إنزال رايات البعثة. ولم تتمكن البعثة من متابعة سيرها إلا بعد تنفيذها لهذين المطلبين. وفي مذكراته كتب كوفشتاين ما يلي: "بفضل هذا التدبير الذي وصفته بشكل وجيز، تم استقبالي بشرف ومرافقتي داخل المدينة، حيث تجمعت حشود غفيرة من الناس لمشاهدة وصولنا على أطراف الشوارع ومن النوافذ حتى وصلنا للخان الذي اعتاد أن يحلّ فيه المتحدثون باسم الإمبراطور [الحديث هنا عن خان نمشي الواقع في سوق تافوق بازاري]. أمام هذا المكان، انفصل الباشوات عنا وغادروا المكان مع مواكبهم. ورافقني حتى عتبة غرفتي كل من سفير راغوزا، ومعه مبعوثا فرنسا والبندقية، فطلبت من سفير راغوزا البقاء لتناول الطعام معي بينما أمرت المبعوثين الآخرين بالالتحاق بسيديهما" [16].

كانت مقابلة السلطان تعتبر أهم حدث دبلوماسي،

الصورة 10
ساعة فلكية توضع على الطاولة،
ألمانيا (أوغسبرغ)
الربع الثاني من القرن السابع عشر
متحف المتروبوليتان للفنون،
نيويورك

الصورة 11
غيليوم كولدروا
ساعة توضع على الطاولة، بلوا
حوالي 1540
المتحف البريطاني، لندن





وكان بوسع السفراء رؤية السلطان مرتين فقط، عند وصولهم وقبل مغادرتهم للبلاد. استقبل السلطان مراد الرابع السفير كوفشتاين مرتين– في 5 ديسمبر 1628 عند تقديم أوراق اعتماده [17]، وفي 24 يوليو 1629 لإعلام السلطان برحيله [18]. عُرف السلطان مراد الرابع أنه من آخر الحكام العثمانيين الأقوياء، واشتهر بإعادة هيبة السلطة ووحشية أساليبه. واجه قضايا الفساد بتعديلات سياسية وقام بتعزيز نفوذ السلطات القضائية بتطبيق نظام عقوبات صارم. إلا أن ولايته تميزت عن غيرها بفضل إنجازاته العسكرية، نذكر من بينها الحرب ضد بلاد فارس وتحالفه مع إمبراطور المغول شاه جهان، إضافة إلى استعادته لمدينة بغداد عام 1638 عندما ترأس بذاته قيادة الجيش مظهرا كفاءاته الريادية كقائد جبهة. ارتقى العرش وهو ما يزال طفلا، وعندما التقاه كوفشتاين، لم يكن السلطان قد تخطى السابعة عشرة من عمره. وأُحيط أثناء ولايته بعدد من الشخصيات التي تولّت منصب الصدر الأعظم والأقارب، وعلى رأسهم والدته السلطانة كوسم.

جرت مراسم اللقاء بموجب البروتوكول الذي لم تطرأ عليه أية تعديلات منذ القرن الخامس عشر. فتم استقبال السفير في قصر طوبكابي الإمبراطوري– مقر إقامة السلطان والمركز السياسي والإداري للإمبراطورية. فبعد عبور البوابة الخارجية لقصر طوبكابي وهو المدخل المعروف باسم باب الهميون، كان يجب قطع بوابة السلام حيث كان على السفير وأتباعه ترك سلاحهم، وتسليم سيوفهم قبل التوجه للباحة المؤدية إلى ديوان الهميون أو المجلس الإمبراطوري، حيث ستقام مأدبة العشاء المقدمة من قبل الصدر الأعظم نيابة عن السلطان (الصورة 14). وفي الواقع أبرزت اللوحة الأولى حفل الوداع الذي جرى في 24 يوليو 1629، والتي نجد عليها كتابة تتحدث عن القائمَين بالأعمال "السابق" و"الجديد"، الذي يبدو أن عملية تعيينه مع تسريح سلفه جرت أثناء تلك المأدبة.

بعد العشاء كان على السفير الانتقال عبر باب السعادة إلى قاعة العرش للقاء السلطان (الصورة 15). وكان على السفير أن يدخل حاملاً معه هدايا السلطان. نعرف أن الهدية الأساسية التي قُدّمت للسلطان كانت طقم خدمة مائدة مصنوع من الفضة المذهبة وصينية "متينة ومستديرة الشكل سطحها من الفضة وعلى كل جوانب أطرافها مثلثات ذهبية، مثبتة على قاعدة منخفضة مزخرفة بفنية عالية ومصنوعة من خشب الأبنوس ويمكن طيّها...". وكانت هدية السلطان مكونة من ساعة مرآة كبيرة ومستديرة الشكل متوضعة على قاعدة من خشب الأبنوس. هذه التحفة من فن صناعة الساعات الباروكي هي عبارة عن ساعة وإسطرلاب في نفس الوقت. وتعمل الساعة الدقيقة وفق التوقيتين الغربي والتركي وهي مزودة بمنبه وبآلية تسمح بإصدار رنات صوتية، علاوة على إبرازها تقويم الأيام، وموقع الشمس والقمر والكواكب. ولوالدة السلطان الحاكم أو سيدة البلاد الأولى، تم تقديم مرآة كبيرة ذات إطار مذهّب "وآلة تعزف ثلاثة ألحان، وكلب صغير جالس على وسادة من المخمل الأحمر يتطلع يمنة ويسرة، وعلى صدره ساعة" [19].

بعد تقديم الهدايا، يبدأ بروتوكول تسليم الرسالة المحتوية على أوراق اعتماد السفير والتي تُرفع إلى الترجمان وتنتقل من بعده، من يد مسؤول إلى آخر، إلى أن توضع أخيراً على وسادة قرب السلطان. وتأتي الإجابة على لسان الصدر الأعظم نيابة عن السلطان ومن بعدها ينتهي اللقاء. حول لقاء السلطان، قدم لنا كوفشتاين وصفاً تفصيلياً: "كان السلطان جالساً على منصة مغطاة بقماش مرصع باللؤلؤ والأحجار الكريمة. ومقابله وقف ستة وزراء. حال دخولي نزعت قبعتي وخشعت أمام السلطان، مسكني من ذراعي وبلطف حاجبان ورافقاني أمامه ومن ثم قدّما لي معطفه لأقبله. وكان السلطان أثناء انحنائي وتقبيل معطفه ينظر إليّ بنظرة تنمّ عن غطرسة، عكست شخصية وحشية ومتكلّفة، ربما أراد بها التعبير عن العظمة. حافظتُ على هدوئي، ولكن عندما تمت مرافقتي بعيداً نحو أحد الجدران وتُركتُ واقفاً أمام الحائط اعتمرتُ قبعتي مجدداً وانتظرتُ أن ينهي كافة رجالي، الذين كانوا يرتدون القفطان، نفس ما قمتُ به. لكن بعد انتهاءهم، تمت مرافقتهم جميعا إلى خارج القاعة. وبقي معي داخل القاعة، كل من حضرة القائم بالأعمال إبراهيم أفندي – الذي وُلد ألمانياً في بوسينغ بمنطقة بالاتاين العليا – وأصبح تركياً ووُظِّف كمترجم بتوصية من السيد لوستريز)، والسيد أرنست هازي، مترجمي الخاص. وإلى يميني – كما قلت – وقف حاجبان. ومن ثم ألقيتُ خطابي. ومنذ مستهل كلمتي وحتى النهاية وكلما ذكرت جلالة الإمبراطور، سيدي الموقر، نزعتُ القبعة عن رأسي وأعدتها عليه قبل متابعتي، وتوقفتُ كلما أنهيتُ مقطعاً، كي أسمح للمترجم بنقل ما قلته إلى اللغة التركية. والوثائق المكتوبة أيضا كانت تُسلّم إلى أحد الحاجبين الذي كان بدوره يمررها إلى الوزير الأول ومنه إلى الوزير الثاني وهلمّ جرا إلى أن تنتهي بيد القائم مقام. وكان هذا الأخير يرفعها بدوره إلى الإمبراطور واضعا إياها على المنصة. وهكذا جرت الأمور. لم يقدم أحد رداً كما لم يكن هناك أي جواب ما عدا قيام الإمبراطور مرتين بطرح سؤال على القائم مقام. كان السؤال الأول حول ما إذا كان كافة رجالي المرتدين القفطان من الطبقة النبيلة. بينما لم يتمكن لوستريز من سماع السؤال الثاني ولكن بحسب إجابة القائم مقام، تكهّن أنها كانت متعلقة بلقاءاتي وخُطبي وما شابه ذلك. بعد إنهاء كلمتي وخشوعي باحترام، رافقني الحاجبان،

وعدنا إلى ديارنا بنفس الطريقة ومع نفس الموكب الفخم الذي رافقنا لدى ذهابنا". شعر كوفشتاين بالارتياح واستحق فعلاً احتفاله بالنصر: "الحمد لله، مرّ هذا اللقاء بشكل جيد. ولم يتحدث أي شخص سلبا عن الهدايا. لا بل عندما توجهت إلى مقابلة السلطان، أخذت شخصيات البلاط الرسمية الهدايا معها تعبيرا عن سعادتها وامتنانها. وهنا راودتني القناعة بأنه لا يجب على المرء أن يستسلم أمام أولئك الأشخاص، أو يهابهم، بل عليه التعامل معهم بعقلانية. وكنت سأقع في الخطأ لو أذعنت إلى ما فرض علي أو نُصحتُ به لشراء وتقديم المزيد من الهدايا".

أدناه سردٌ مفصل لفترة تواجد كوفشتاين في اسطنبول مع الوقائع اليومية حتى يوم مغادرته في 18 أغسطس 1629 ووصوله إلى فيينا في 8 ديسمبر 1629. رغم كونها بعثة مهمة، كان كوفشتاين توّاقاً للعودة إلى دياره، وكان يعدّ الأيام مدونا في مذكراته أنه أمضى "سبعة أشهر إلا تسعة أيام" في اسطنبول. في اليوم التالي لعودته، اجتمع كوفشتاين مع الإمبراطور في لقاء مطوّل خاص قدم خلاله عرضه الأولي عن البعثة. شكره فيرديناند الثاني بلطف بالغ، ملمحاً إلى تنصيبه محافظاً لمقاطعة النمسا العليا. ولم يمضِ وقت طويل قبل أن يقدم كوفشتاين "تقريره" إلى رئيس المجلس الحربي التابع للإمبراطورية في 8 ديسمبر. عندها، انتهت رسمياً بعثته الكبرى. وشكلت هذه البعثة نقطة مفصلية في تاريخ عائلة كوفشتاين. فبعد عودته عينه الإمبراطور محافظاً للأراضي الواقعة فوق مدينة إينز. وفي 20 فبراير 1634، مُنح لقب كونت الإمبراطورية المتوارث، وذلك كما جاء في شهادة اللقب، تقديرا "للأداء الجيد في نشاط البعثة لدى الباب العالي" [20]. في 27 سبتمبر 1656، توفي هانز لودفيغ كوفشتاين عن أربعة وسبعين عاماً في لينتز، ودُفن داخل كنيسة لاندهاوس، في ضريح العائلة الذي كان قد شيده هو بنفسه. وبعد قرن من الزمن، تعرض ضريح عائلة كوفشتاين للدمار أثناء أعمال تحويل كنيسة الدير القديمة إلى كنيسة تحمل طراز الباروك وما تزال قائمة حتى اليوم. وهكذا اختفى آخر مثوى لهانز لودفيغ كوفشتاين.

إن أردنا تحليل النتائج الدبلوماسية والسياسية للبعثة، يسعنا القول بأنها كانت ناجحة. أو أقله مثمرة بأكبر درجة ممكنة وسط تلك الظروف. فقد تم الحفاظ على السلام وأُعيد التأكيد على بنود اتفاقية سزوني وتجديد صلاحيتها لخمس وعشرين سنة أخرى. يمكننا اعتبار مذكرات كوفشتاين والوصف الدقيق للبعثة وثائق تاريخية قيمة. في حين تعتبر لوحات الغواش مشاهد تصويرية نادرة عن الحياة العثمانية. وكما كتب كوفشتاين في نهاية ملاحظاته: "وهكذا وبحظ وفير، ونعمة ربانية، أنهيتُ هذه المهمة الشاقة والمرهقة والخطرة، وكان حصادي الفخر والشهرة. وأحمدُ الله عز وجلّ من صميم قلبي وروحي، وأتوسل إليه ألا يحرمني من نعمته وأن يضع كل أعمالي وتجاوزاتي في خدمة ومجد الله العلي الجليل، وفي خدمة مصلحة وسعادة حضرة سيدي، ويجعلها مصدر خير لوطني، وحياتي وحياة عائلتي في هذه الدنيا وفي أزلية الآخرة. آمين، آمين." [21]

تقويم يوميات رحلة كوفشتاين التركية [22]

1628

20 يوليو
توديع البعثة على جسر سلاوتر في فيينا.

27 يوليو – 1 سبتمبر
تتوقف البعثة وتعطل سيرها على حدود حصن راب.

2 سبتمبر
تغيير المناصب في كومارنو. توجب تعليق البعثة مرة أخرى لمدة ثلاثة أسابيع إلى أن تُحلّ الخلافات القائمة. زوجة كوفشتاين تلحق به.

14 سبتمبر
يقرّ كوفشتاين باستلامه التعليمات الأصلية وأوراق اعتماده. ويُرسل تقريراً بأن الوسيط محمد بيك الذي يعود معه إلى تركيا، لم يحصل خلال الأربع والعشرين ساعة الماضية على كافة مستحقاته مما دفع بكوفشتاين إلى تسليفه 100 دكوت.

25 سبتمبر
يصل رئيس رهبنة الفرانسيسكان المجرية ومعه أحد الرهبان في وقت متأخر من المساء. معهما أوامر بالبحث عن رفات مبشر الحروب الصليبية يوهانس كابيستران، الذي قام عام 1456 مع يوهانيس هونيادي بتحرير بلغراد من الأتراك وأعادها إلى أحضان المسيحية. يذكر أن رسالة إمبراطورية لها صلة بهذا الموضوع أمرت كوفشتاين بتقديم يد العون لهما من أجل تحقيق الغاية المرجوة.

26 سبتمبر
حفل رسمي لتبادل السفيرين الكبيرين والمبعوثين الخاصين بين سزوني والماناش.
يتفشى الطاعون في المقاطعات الغربية من الإمبراطورية



الصورة 12
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر

Ein Türkische Herberg oder»
Ein" ,"Caravansaray
"Türckische Begräbnuß
Türkischer Einkehrgasthof
und Türkisches Begräbnis
نُزل تركي
جنازة تركية
1628/1629
غواش على رقّ،
26.2 × 39.3 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.19

• نُزل تركي [أو كارافانساراي]
A. البوابة أو المدخل
B. الغرف العليا
C. السّور المحيط بالنُزل
D. باحة واسعة مكسُوّة بالحصى
E. بئران من الحجر وأربع قنوات حجرية وبجانب كل بئر حوض مياه من الحجر
F. رواق مقنطر لاستخدام المكان تحته على الأرض الجافة
G. حانوت يبيع علف الخيول
H. مدخلان متوازيان
I. قبة واسعة ومرتفعة
K. اسطبلات على كلا الجانبين تتسع لـ400 أو 500 خيل

• جنازة تركية
A. خادم المتوفى يحمل صندوقاً يحتوي على بخور
B. ثلاثة رجال دين أو [Hodsha] / يسدّون آذانهم بأناملهم صارخين بشكل مرعب
C. حشود أثناء سيرها في موكب التشييع
D. يحمل النعش أربعة أشخاص مع قطعة ذهبية [؟] ومعطف. مناديل مطرزة بخيوط ذهب / قرب الرأس عمامة مزينة بثلاثة باقات ريش وشاش ذهبي





الصورة 13
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
Einzug des Großbotschafters»
"in Konstantinopel
Einzug des Großbotschafters in Konstantinopel
دخول البعثة الدبلوماسية إلى القسطنطينية
في 25 نوفمبر 1628
1628/1629
غواش على رقّ،
26.5 × 40 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.20

A. قادة أتراك/ حوالي 200
B. طبّال سعادة المتحدث، بمفرده
C. عازفو بوق سعادة المتحدث الستة
D. سعادة فرانز فريدريك جيمان فريهر (بارون) حاملاً الراية
E. أربعة أمناء صندوق
F. ستة مساعدين من الطبقة النبيلة
G. المُراسلان
H. فرسان سعادة المتحدث بالانتظار
I. كبير الخدم والسائس
K. مبعوثان من مدينة راغوزا
L. السيد سبستيان لوسترير القائم بأعمال جلالة الإمبراطور
M. خيلا اثنين من الباشاوات المرافقين لسعادته وهو يتوسطهم، بينما تتقدم الخيول أمامهم
N. خادم سعادته،
O. سعادة المتحدث يتوسط اثنين من الباشاوات
P. مترجمان
Q. أمناء سرّ سفيري فرنسا والبندقية ومعهما موظفون مرموقون / يستقبلون ويرافقون سعادته
R. ضباط وخدم
S. عربة سعادته الخاصة
T. أناس مختلفون
V. مركبتا دولة
W. عربة الصيدلة
X. [بدون تفسير]


T
V
S
R
Q
Q
K
L
H
M
F
E
D
C
B


A
B
E
O
P
K
Z
N
L
Q
Q



الصورة 14
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
Solchergestalt pflegt der»
Sultan die Herren kaiserlichen
Oratores durch seine Vesier im
Divan oder Orth da man Rath
hält mit Essen bedienen zu
lassen″
Gastmahl bei den Wesiren
استضافة الوزراء للمبعوثين
الإمبراطوريين (أو السفراء) على
مأدبة عشاء في الديوان نيابة عن
السلطان
1628/1629
غواش على رقّ،
24.8 × 38.3 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.21

A. المكان / أو الديوان / حيث يلتئم المجلس مفروش بسجاد عجمي رائع. المقاعد مكسوة بسجاد حريري مع وسائد جميلة.
B. رسوم تركية على الجدار.
C. بيضة نعامة ضخمة مزينة برسوم على الطريقة التركية عُلّقت بها عدة خيوط من اللؤلؤ.
D. نافذة عبر الحائط [وسعها 0.33 سنتمتراً] مع شبك جميل / بحيث يمكن للسلطان مراقبة الديوان / دون أن يراه أحد.
E. الطاولة واسعة ومستديرة مكونة من طبق فضة بارتفاع شبر تقريباً. يتناول الطعام عليها سعادة المتحدث، السيد لوستيرير والقائم بالأعمال الجديد، ومعهم القائم مقام والمفتي الكبير.
F. المترجم
G. ثلاثة وزراء مع راهب اعتراف سعادة المتحدث
I. اثنان من كبار القضاة مع اثنين من ضباط سعادة المتحدث
K. رئيس ونائب رئيس الدفتردار (كبار مسؤولي الضرائب)
L. كبير الخدم وسائس وفارسان
M. المستشار والسيد ثانرادل مع ضابطين
N. نادل
O. ساقي المشروبات في أوانٍ من الخزف الصيني
P. أمين الصندوق وضباط التدريب
Q. أعضاء من الشاويش وخدم آخرون من موظفي الديوان

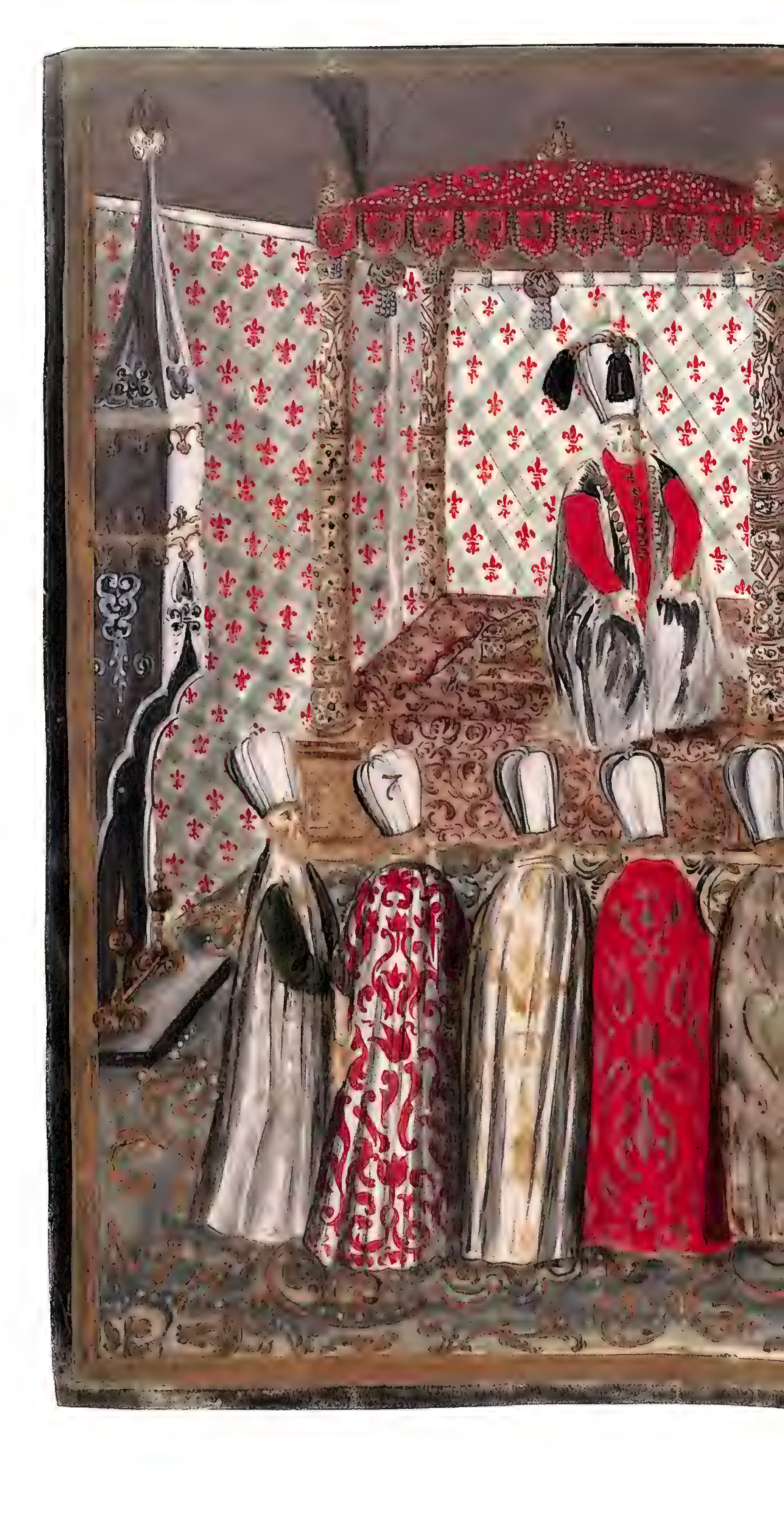


الصورة 15
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر

Ihrer Exc[ellenz] Deß»
Kay[seriche] Herrn Oratoris
"Audienz
Empfang des Großbotschafters
beim Sultan

جلسة للوفد الدبلوماسي مع
السلطان
1628/1629
غواش على رقّ،
39.3 × 26.4 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.22

1. الإمبراطور العثماني
2. سعادته، معالي السفير
3. القائم بالأعمال الإمبراطورية /
السيد سيبستيان لوسترير
4. الترجمان أو المترجم / الذي
كان إيطاليا مُرتداً
5. كبير الخدم / الذي قاد سعادته
إلى لقاء وتقبيل الإمبراطور التركي
6. الحاجبان / اللذان استقبلا
فارس سعادته لمراسيم التقبيل
المذكورة أعلاه
7. الوزراء / والمستشارون
السريون / للإمبراطور التركي مراد
كما جرت بتاريخ الثالث من
ديسمبر 1628




B
D
E
I
I
K
H

الصورة 16
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
"Die schene Moschea oder
Kirch, so Sultan Amurat
erbauet"
Türkische Moschee

المبنى الجميل للجامع أو الكنيسة
الذي شيده السلطان مراد
1628/1629
غواش على رقّ،
26.7 × 39 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.23

A. المبنى الجميل للجامع أو الكنيسة الذي شيده السلطان مراد
B. الأسوار والساحة حول الجامع
C. المسلة والعامود في الساحة
D. عمود حلزوني من الحديد وطرفه العلوي مكون من ثلاثة رؤوس ثعابين
E. مسلة أحجار مكعبة / وهي قديمة ومتهالكة
F. هكذا يتدرّب الأتراك كل يوم جمعة في مباريات ركوب الخيل ورمي العصي
G. جمهور المشاهدين المتحلقين على شكل دائرة
H. هكذا يتمرَّنُ عامة الرجال على المصارعة ويقومون بتمارين اللياقة البدنية
I. ينزع هؤلاء ملابسهم وجاهزون للمصارعة
K. حكم المصارعة / الذي يبارك المُصارعَين ويهتمّ بهما / ويحظر توجيه الضربات إلى الأعضاء التناسلية ويمنع أي محاولة للخنق




Ein Turckische Predig.

الصورة 17
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
«Ein Türckische Predig»
Eine Türkische Predigt
عظة تركية
1628/1629
غواش على رقّ،
27.7 × 37.7 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.24

A. يوجد كرسيان للعظة يُلقي من أحدهما كبير الدراويش أو الرهبان الأتراك
B. عظته / بينما يقوم آخر
C. بقراءة النصّ / الذي يترجمه
D. هؤلاء دراويش يدورون بعد العظة حول أنفسهم ومن ثم ينحنون أمام الشخص المتربع على السجادة ويُقبّلون يده
E. هؤلاء دراويش / أيضاً مستعدون للانضمام / وإراحة الآخرين / عندما يشعرون بالإرهاق
F. أتراك / يشاهدون هذا الطقس





الصورة 18
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
"Türkische Strafen»
Türkische Strafen
عقوبات تركية
1628/1629
غواش على رقّ،
27 × 40.5 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.25

A. امرأة بركبتين مثنيتين في كيس معلق على سقف حانوت / سرقت منه قبعة نسائية
B. هكذا يتم شنق الرجال في المكان الذي ألقي القبض عليهم بالجرم المشهود / صدرهم مكشوف وطعنوا بحربة في الرقبة أو المعدة
C. شوباشي كبير السجّانين
D. يساعده إنكشاريان
E. أحدهما / يزن مواد يبيعها البقالون / للتأكد من صحة الوزن
F. بهذه الطريقة تتم معاقبة البقّالين / في حال التلاعب بالموازين / وذلك بحزم يديه وتسميره من إذنه في حانوته، وإبقائه على هذه الحال طوال يوم كامل عرضة لسخرية الناس
G. أو يبسطوه على الأرض / ويرفع شخصان قدميه / ويُجلد بعصي / إلى أن يأمر القاضي / توقفوا / هناك دائما من يَعُدّ الجلدات / ومن بعدها على البقّال أن يسدد للإنكشاري كروتزر واحداً عن كل ضربة
H. حانوت قريب يبيع صاحبه الخبز
I. على هذا النحو يُعاقب من / اقترف جريمة نكراء / اثنان يمسكان بيديه / واثنان يمسكان بقدميه بينما يجلده شخصان عند العانة / وآخران على قدميه
K. هكذا يُعاقب الخبازون والجزارون الذين يتلاعبون بالأوزان
L. تُعتبر هذه من أقصى العقوبات لدى الأتراك وهي مخصّصة للأعداء الثائرين ولمن كانوا أتراكاً / واعتنقوا المسيحية
M. هكذا يُطعم الأتراك القطط والكلاب بدافع الحسنة


A
B
G
D
C
E
K
M



الصورة 19
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
Geselliges Beisammensein"
"Türkischer Frauen
Türkische Frauen
جلسة سمر لنساء تركيات
1628/1629
غواش على رقّ،
24.8 × 38.1 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.26

بما أنه يُحظر على نساء
المجتمعات التركية الراقية مغادرة
منازلهن غالباً / أو الاقتراب من
رجال غرباء لذا يدعين بعضهن
البعض لمنازلهن / ويُرفّهن عن
أنفسهن بالرقص والتمثيل وغيرها
من ضروب التسلية

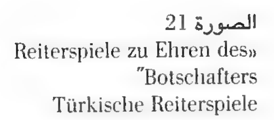




الصورة 20
فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
"Türkischer Brautzug"
Türkische Hochzeit
حفل زفاف تركي
1628/1629
غواش على رقّ،
27.2 × 38.7 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.27

• [الصف العلوي] على هذا النحو يُكرِّم الأتراك عرائسَهم قبل الزفاف ويأتون لمرافقتهن إلى منازلهنّ. يحمل أحدهم هنا الجواهر والفضّيات إلى العروس. يحمل هذان أقمشة مُطرّزة بالذهب والحرير لملابس المرأة. يحمل أحذية وشباشب للعروس. يحمل هذا حذاءً خشبياً، القبقاب، في حين يحمل هذا الأخير قلنسوات أو قبّعات ذهبية.
• [الصف الأوسط] يحمل هذا وعاءً بثلاث طبقات، كانيش (؟)، [مبخرة] للاستخدام في الغرف. يحمل هذا شمعدانين، وهنا أول جارية زنجية للعمل في المطبخ. على هذا البغل صناديق تحتوي على فساتين جاهزة، وملابس من الكتان. يحمل هذا البغل الفراش ومستلزمات السرير. هنا نرى العبدة الثانية التي ستقوم بغسل الملابس. والعبدة الثالثة التي تهتم بالعروس وكذلك الحال بالنسبة للعبدة الرابعة.
[الصف السفلي] تركي [كتابة غير مفهومة]. ثلاثة أتراك يحملون كزينة [...] شجرة عالية مزينة بشكل جميل وملفوفة بالزهور وحلية مبهرجة. والشخص الخامس هنا، امرأة تركية أخرى تهتمّ على الدوام بالعروس. تحت المظلّة المحجوبة، تنتقل العروس.





الصورة 21
Reiterspiele zu Ehren des»
"Botschafters
Türkische Reiterspiele

فرانز هورمان أو هانز غيمنجر
ألعاب فروسية على شرف المبعوث
(أو السفير)
1628/1629
غواش على رقّ،
24 × 38.7 سم
المتحف العثماني،
بيرشتولدستورف، النمسا
OSM 03.28

- [الصف الأول] .A مبارزة على ثلاث حلقات / مع عدو الخيل بأقصى سرعة / حيث يجب بسط الكوبي [كلمة من أصل روسي kopje وتعني الحربة] لتدخل كل مرة / مزيلة الحلقات الدائرية الثلاث بمهارة
- [الصف الثاني] .B يعدو الخيل بأقصى سرعة ويشحن الفارس سلاحه الناري / ويده على الزناد. / .C يطلق النار من البندقية الطويلة المتوضعة قرب خدّه.. D يطلق هذا خمسة سهام في هذا السباق / وتصويبه دقيق جداً. .E تواجد في السباق أيضاً / يطلق النار في كل الاتجاهات / ويصيب أهدافه بدقة
- [الصف الثالث] .F يستلّ السيف نحو نقطة معينة بينما يعدو الخيل بأقصى سرعة / دون إخراج السيف من غمده. G يستلّ السيف بشكل كامل / يلوّح به / ويُعيده إلي غمده بينما يعدو الخيل. H يعلّق نفسه من الجانب الأيسر للسرج / بحيث / يلمس الأرض بيده اليمنى/ مع إبقاء قدميه على السرج. .I يلمس الأرض بيده اليمنى وقدمه اليمنى. K يتحرك ويتحرك على السرج / بحيث يجلس بشكل مقلوب على السرج. .L يقف على قدميه بينما يعدو الخيل ويلعب بـ pusican [المِيْس: قضيب شائك يستخدم لكسر الدروع].

[الصف الرابع] .M يقف على السرج / ويلوّح بجريد [عصا حديدية الرأس] صغير حول كتفيه ثلاث مرات. .N يقف على السرج ويلوّح بسيفه. O يقف على سرجه ويمسك بـ طارة دائرية / مثل عجلة العربة / تضمّ الطارة ثلاثة سيوف / حوافها للأعلى / ويلعب بالمِيْس. .P يكتب بينما يعدو الخيل ويقف على السرج. .Q يقف على السرج ويطلق النار من بندقية / عبر شدّ حبل / مرتبط بالزناد. .R يقوم بالشقلبة على السرج / بحيث تصبح قدماه في الهواء / قبل أن يعود ويجلس من جديد على السرج.


AAA. Ringl-Rennen zu Dreyen Ringeln/in einer völligen Cariera/Also daß nur die Copÿ auff ein iedes Rew ein



الصورة 22
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
مشهد من الحرم التركي، 1654
ألوان زيتية على جُنفاص،
130 × 193.5 سم
متحف بيرا، اسطنبول


Oder Vnder frembde Mans Bilter zu
Kunnen erlaubet Wierdt, lassen Sie Sich
Vnder ein ander in Ihre heuser, Vnde er
gotzen Sich. mit Solcherley Tantzen
Commedien. Vnde Kürtz weillen
1654

العثمانية. البعثة مضطرة بالتالي لنصب الخيام في العراء بعيداً عن المدن والقرى.

28 سبتمبر
استقبال احتفالي لأسطول البعثة في بودا.

29 سبتمبر
لقاء مع الوزير مرتضى باشا تخيّم عليه اختلافات في الأراء. لكن، نزولاً عند طلب السفير يتم إطلاق سراح خمسة سجناء مسيحيين، من بينهم الجندي ماتياس هوفر الذي كانت زوجته كاتارينا قد بذلت جهوداً مضنية مع رئيس المجلس الإمبراطوري الحربي بغية تحريره.

5 أكتوبر
متابعة الرحلة إلى اسطنبول. تعيين مفتي بودا مرافقاً للسفير (مرافق للضيف) مع مهمة تأمين المؤن الغذائية التي قدمها السلطان للبشر والخيول. وفاة فرنسي، كان قد سمح له السفير بالسفر مع ما يحمله على متن السفينة، نتيجة الطاعون.

6 أكتوبر
تسجيل حالة وفاة أخرى بسبب الطاعون.

7 أكتوبر
البعثة تترك في قرية تاجراً راغوزياً من مدينة بلغراد والذي كان كوفشتاين قد عينه لنقل المراسلات السرية. الإصابة الثالثة بالطاعون تثير حالة رعب، إلا أنها كانت الأخيرة.

10 أكتوبر
الكاهن الكاثوليكي من إحدى القرى يرحب بالسفير ويقدم الخبز والجبنة.
بعد الاستماع إلى شكاوى الكاهن حول المضايقات التي يقف وراءها الكالفينييون، يعد كوفشتاين بنقل الموضوع مع توصياته إلى وزير بودا. في حالات عديدة واجهت السفن مخاطر جمة بسبب دوارات مائية في عرض المياه.

11 أكتوبر
سفينة السفير الخاصة شبه مدمرة بعد اصطدامها بشجرة منتصبة في المياه.

12 أكتوبر
قطع فالبوفار. كوفشتاين يحرر أسيراً يُدعى كريستوفر ويبر، من فيينا، ويدعي أنه صهر أمين عام حكومة خابف، بدفع فدية بقيمة 5500 أقجة (ما يعادل 98 فلورين و20 كروتزر).

14 أكتوبر
الوصول إلى بلغراد.

15 أكتوبر
وفد من تجار راغوزا يرحب بكوفشتاين، ويؤكد أعضاء الوفد له عن ولائهم للإمبراطور وسلالة هابسبورغ. ويعدُ أولئك التجار بإرسال عدة صقور صيد للإمبراطور كهدية فخرية.

17 أكتوبر
كوفشتاين يعين التاجر فرانشيسكو فلاتكي من راغوزا ساعيا لنقل المراسلات السرية بين فيينا واسطنبول.
حصول فلاتكي على 5000 أقجة، مع وعد بتسديده مبلغاً مماثلاً عند انتهاء البعثة.

18 أكتوبر
جالية راغوزا تحتفل بعيد القديس لوكا بقداس احتفالي.
كوفشتاين يستمع إلى العزف داخل الكنيسة ويحلّ ضيف شرف على المأدبة الاحتفالية.

20 أكتوبر
رغم الأجواء الممطرة والطرقات الموحلة، يتابع موكب السفير، المكون من 7 مركبات و65 عربة شحن يجرّ كلاً منها ثلاثة خيول قدمها الأتراك، تقدمه عبر طريق الجيش القديم.

21 أكتوبر
دخول مهيب للسفير التركي في فيينا.

29 أكتوبر
يوم استراحة في مدينة نيش. يعلم كوفشتاين، من خلال تقرير استلمه من القائم بالأعمال الإمبراطوري في اسطنبول، أن والي أرضروم الثائر قد استسلم. تظهر نتائج هذا النصر بسرعة في سلوك الأتراك. تشقّ القافلة طريقها بصعوبة عبر الوديان الضيقة والوعرة في نيشافا وتصل إلى معبر دراغومان.

2 نوفمبر
الوصول إلى "مدينة صوفيا التجارية الواسعة والمكتظة بالسكان"، مقر أمير أمراء الروملي. احتفال ووليمة ومن ثم الإقامة في الخان الكبير.

3 نوفمبر
يحضر كوفشتاين قداساً تركياً في كنيسة القديسة صوفيا سابقاً.

4 نوفمبر
يزور كوفشتاين صباحاً إحدى الحمامات الدافئة ويتوجه في فترة بعد الظهر إلى خان جوهادجيفسكي، حيث تمتلك جالية راغوزا حانوتاً واسعاً للملابس، ويشتري أذرعاً من الأقمشة الحمراء والبنفسجية لتفصيل ملابس جديدة. يرتمي ثمانية أسرى ألمان وبولنديون أمام كوفشتاين متوسلين كي يحررهم. بعد توسطه لدى القاضي، يفلح بإطلاق سراح ثلاثة والحصول على وعد بتسليمه الآخرين عند العودة. لكن بسبب شفاعة أحد المالكين، وكان يهودياً، لم يتمكن حتى من إبقاء هؤلاء الثلاثة معه.

6 نوفمبر
«بصعوبة بالغة"، تم تسلّق الجبال التي تفصل بين سواحل حوض صوفيا ووادي ماريتزا، وصولاً إلى أطلال جسر تراجان الأسطوري، الذي يُقال أن الإمبراطور تراجان شيّده. في فيليبوبوليس. يُعرب مفتي بودا عن رغبته بحضور القداس الصباحي، وبكل سرور، يُسمح له بذلك.

10 نوفمبر
قضاء الليلة في خان هارمنلي الواسع.

11 نوفمبر
عبور جسر مصطفى باشا ذي القناطر المتعددة على نهر ماريتزا.

12 نوفمبر
تتجه البعثة إلى مقر الإقامة القديم للسلطان في أدرنة، مع مجموعة رائعة من الفرسان والمشاة ومعهما فيلين. وعن ذلك يقول كوفشتاين: "كما هو الحال في المواقع المرموقة، كانت تصدح الموسيقى وترفرف الرايات الملونة."

13 نوفمبر
الفيلة، التي أثارت إعجاب كوفشتاين كثيراً في اليوم السابق، تُقدم له هدية له في الخان أثناء تناول الطعام. وفي فترة بعد الظهر يزور كوفشتاين مسجد السلطان سليم، تحفة العمارة التي بناها سنان، ويصعد 150 درجة أوصلته إلى أعلى المئذنة.

14 نوفمبر
المغادرة نحو آخر محطة في هذه الرحلة العظيمة.

16 نوفمبر
«عندما استيقظت قبل الفجر وقبل شروق الشمس، تناولت الفطور برفقة العديد من رجالي، ولاحظتُ إشارة في السماء. كانت شعلة نارية تتحرك بسرعة، عبرت من الشرق إلى الغرب وانفجرت وصارت شرارات متبعثرة، تحولت إحداها إلى كرة نارية مثل الشمس، في حين أصبحت الشرارات الأخرى الأصغر حجماً، أشكالاً تشبه النجوم. وتجمعت كلها من ثم لتشكل كرة كبيرة أو شمس. وبقيت الحال على هذا النحو حتى أشرقت الشمس الحقيقية مزيلة إياها تدريجياً. الله القدير الذي يحفظنا جميعاً وحده من يعرف ما إذا كان هذا الأمر يعود لأسباب طبيعية (كغيوم مشتعلة نتيجة شروق الشمس) أم أنها كانت علامة خارقة للطبيعة".

18 نوفمبر
بعد سيليمبريا (سيلفري) "المدينة الخلابة الواقعة على البحر الأبيض"، يلقى كوفشتاين ترحيباً حاراً من قبل القائم بالأعمال سيبستيان لوستريز. رغم حرص المهمندار على عدم السماح بالمرور عبر المدن بعزف موسيقي ورفع للرايات، يعتقد كوفشتاين أن بوسعه الإصرار على ذلك. وعند كتشتشيك منشه على بعد ميل واحد من اسطنبول، يؤدي هذا الأمر لاندلاع جدل شديد اللهجة مع الضابط المرافق لنا شاهين آغا، الذي يرفض تحمل مسؤولية ما يمكن أن يحصل لو تعرضت البعثة إلى هجمات الصبايحية أو المغاربة المُخيّمين بعد رفضها لعرضه بعدم عزف الموسيقى. رغم هدوؤه الظاهر، يشعر كوفشتاين بقلق شديد. لم يحصل شيء. وتنصبُ الخيام على مشارف المدينة، قبل دخول اسطنبول.

25 نوفمبر
الدخول إلى اسطنبول.

5 ديسمبر
اللقاء الأول مع السلطان مراد الرابع.

9 ديسمبر
يحضر كوفشتاين حفل دخول الصدر الأعظم خسرو باشا الظافر إلى المدينة. ومعه من بين أتباعه الأسير أباظة محمد باشا.

18 ديسمبر
يُنهي كوفشتاين أول سلسلة من اللقاءات الرسمية بزيارة رئيس الإدارة المالية للإمبراطورية. وهنا أيضا، يلقى استقبالاً مشرفاً مع "المشروب الأسود والشربات". لم يكن كوفشتاين على معرفة بكلمة قهوة بعد.

27 ديسمبر
يُعرب كوفشتاين عن رغبته بحضور القداس بمناسبة عيد القديس يوحنا في غلطة، وزيارة ضريح أخيه غير الشقيق

جورج إيرنرايش. يلقى طلبه المهذب هذا "رداً همجياً" من قبل الصدر الأعظم نص بالحرف الواحد أنه "لن يكتفي بقطع عنق الشاويش وحسب بل بأنه سيقوم بقطع عنقي أيضا في حال غادرتُ الخان بدون إذنه المسبق".

1629

4 يناير
إيفاد الساعي لوكاف إلى فيينا حاملا التقارير ومعها الطلب المرفوع من قبل المقيم بإعفائه من الخدمة. وفي رسالة خاصة وجهها إلى الحاكم الكونت براونر، يكتب كوفشتاين: "باحترام بالغ، أُقبّل أطراف فستان السيدة عقيلتك والآنسات الصغيرات – بشكل خاص الآنسة الحسناء لايدي جودل التي شاطرتُ وإياها البيضة الحمراء في عيد الفصح الماضي – وأُوصي حضرتكم، أنا خادمكم الوفيّ، بالاهتمام بزوجتي الغالية".
يرسل كوفشتاين التهاني لأباظة محمد باشا الذي تم إعتاقه وأُعيد تعيينه لولاية أخرى والياً على البوسنة. هذا الأخير– الذي يجهل كافة الأمور المتعلقة بأوروبا – استفسر ما إذا كانت فيينا وبراغ "حصوناً حدودية".

11 يناير
يُعطي كوفشتاين الراهبين الفرنسيسكيين، الأخ أنسيلموس والكاهن بيتروس، العائدين إلى القدس 30 فلورين كأتعاب إضافة إلى "ساعة جميلة معلقة على قلادة عنق" وساعة كبيرة مهداة لدير الفرانسيسكان هناك، كما زودهم أيضاً بـ«فانوس من الفضة ليُعلق على سقف القبر المقدس، وشعار نسب زوجتي والأسماء". بالمقابل يهديه الراهبان "مسبحة لصلاة الوردية، مصنوعة من نواة ثمرة الزيتون المقطوفة من أشجار جبل الزيتون المقدس". وفي الحال يطلب كوفشتاين من الصائغ تذهيبها. ثم أهدى هذه المسبحة، التي استخدمها يومياً لزوجته عام 1655.
بونافينتورا كوشلوفاري، الرئيس الإقليمي لرهبنة الفرانسيسكان، يصل بشكل غير مرتقب سبّب لكوفشتاين بعض الإحراج بسبب إلحاحه بالحصول على شفاعة رغم انعدام الأمل ورفض الأتراك المستمر لذلك. يرتاح بعض الشيء بعد قيام شيخ الإسلام بنقل ملف قضيته إلى وزير مدينة بودا، ويعود الراهب إلى المجر، بعد مكوثه ثلاثة أشهر في الخان. ولا تلقى مساعيه الأخرى أيضا أي جدوى. أما رفات كابيستران فلم يتم العثور عليها بعد.

27 يناير
الساعي الخاص تومازو أوروساين يعود إلى الخان وهو في حالة صدمة. حظر عليه الوزير البقاء داخل المدينة دون إعطاء أي مبرر لذلك.

8 فبراير
الأب جوزيف، وهو راهب كرملي من صقلية، يستدعي كوفشتاين لزيارته مُعلماً إياه أنه اقتيد إلى السجن من قبل الأتراك قبل ثلاث سنوات، وأنه استطاع منذ ذلك الحين، تسديد مجمل مبلغ الفدية تقريباً التي حُددت قيمتها بمبلغ 300 فلورين بفضل حسنات السفراء المسيحيين. يعطيه كوفشتاين 40 فلورين ويستعيد حريته.

9 فبراير
عقيلة السفير التركي الكبير الموجودة في فيينا، ترسل ابنها الصغير محمد ومعه سلة عنب وفواكه أخرى كعربون صداقة. وفي المقابل يعود الفتى سعيداً حاملاً كهدية طبقا مليئاً بالحلويات.

22 فبراير
كنوع من "الترفيه الاحتفالي"، يُنظم كوفشتاين لحاشيته مباراة بينغو معتبراً هذا النوع من الترفيه ملائماً أكثر من "مأدبة الملك أو ما شابهها من التقاليد المعتمدة من قبل السفراء السابقين".

3 مارس
يستغلّ السفير طقس الربيع المعتدل للقيام بنزهة في اسطنبول على متن القارب ومن ثم على ظهر الخيل. يذهب بحراً، برفقة اثنين من حجابه وبعض الرجال، لزيارة القائم بالأعمال. تزور المجموعة الصغيرة قلعة يديكول "الأبراج السبعة". هناك كانت الخيول جاهزة وبالانتظار. يتابع الفريق نزهته وصولاً إلى "أيوب" على ضفاف القرن الذهبي من حيث كانت العودة مساء إلى "نمتشي" بالزورق. يكاد هذا اليوم المخصص لتلك النزهة الرائعة أن يتحول إلى كارثة مرتين. الأولى عند انزلاق كوفشتاين ووقوعه بقوة على الأرض بحيث تعذّر عليه الوقوف فوراً. ومن بعدها اصطدم الزورق بصخرة وكاد أن ينقلب.
التواجد مع الآخرين في مكان ضيق محدود يسبب العديد من المشاكل ويؤدي إلى اختلافات في الرأي.

4 مارس
وفاة الصائغ هانز ديتريش مورناور في الصباح الباكر. قبلها بثلاثة أسابيع، كان صانع الساعات جيورج شنايدر قد "رماه بمجلد بدافع الدعابة"، وهو ما تسبب بإصابة لم تبدُ خطيرة.
بسبب المضايقات، يعتكف كوفشتاين عن مغادرة الخان.

وكانت زيارات التجار والرهبان والحجاج المارين تعوّض محدودية تنقلاته الخارجية. ويوافيه هؤلاء الزوار بأنباء مفيدة، حتى من أقاصي أطراف الإمبراطورية العثمانية. وهكذا يعلمه الراهب الدومينيكاني إيميديو بورتيللي داسكولي، محافظ بلاد التتر والشركس عن الوضع السائد في تلك المقاطعة.

7 مارس
يزور كوفشتاين وقنوات المياه المصنوعة في غابات بلغراد (بلغراد أورماني وهي إحدى المناطق الترفيهية حتى يومنا هذا) التي تمدّ اسطنبول بمياه الشرب. يملك السلطان هناك "جناحاً خشبياً للاستراحة"، هو دون مستوى عظمة السلطان الجليلة كما لا يرقى أيضاً إلى روعة الموقع الخلاب.

15 أبريل
الاحتفال بعيد الفصح بشكل رسمي.
يتلقى كوفشتاين من زوجته نبأ إنجابها ابنة عُمِّدت على يد الكاردينال كليسيل وأطلق عليها اسم كونستانتينا." وُهبت هذا الاسم لأن والدها كان آنذاك، متحدثاً باسم الإمبراطور في القسطنطينية".
وُلدت في 7 فبراير 1629 وكانت ما تزال على قيد الحياة عندما عاد والدها من بعثته، لكنها توفيت في 9 أبريل 1630 بعد الإصابة بالجدري.

23 أبريل
في عيد القديس جورج، يوم قديسه الشفيع، يعتنق "رامي المجلد" العقيدة الكاثوليكية. وهو الشخص السادس الذي يعتنق الكاثوليكية على يد كوفشتاين.

28 أبريل
يبعث كوفشتاين لزوجته عن طريق الساعي بذور زهر الخزامى وشقائق النعمان والزنبق.

بداية يونيو
تحرك الصدر الأعظم خسرو باشا وجيشه باتجاه الحدود الفارسية.

14 يونيو
عيد جسد السيد المسيح. ينضم كوفشتاين مع موكب كبير إلى الشعائر في غلطة. (يُلاحظ أسبقيته للسفير الفرنسي).

29 يونيو
يصل نبأ الاستيلاء على سفينة على متنها قائدان عسكريان من قبل سفينة أخرى تتبع لحاكم تونس أيام الحكم العثماني أمام سواحل كيفالونيا. قيل أن القائدين، من مدينة جنوى، تم تسليمهما كهدية للكابيتان باشا (كبير الأدميرالات). يُقدم كوفشتاين فوراً اعتراضاً لدى القائم مقام.

1 يوليو
يصل القائم بالأعمال الجديد المنتظر بعد طول انتظار إلى بونتي بيكولو.

4 يوليو
يطلب كوفشتاين من لوسترير ومعه العديد من ضباطه أن يرافقوه إلى الخان.

24 يوليو
لقاء وداعي مع السلطان يقدم خلاله كوفشتاين للسلطان، يوهان رودلف، ويعلمه أنه سيخلف القائم بالأعمال الحالي والمنتهية ولايته لوسترير.

31 يوليو – 3 أغسطس
يُحيي الأتراك وسط أجواء احتفالية مبهرة وإنارة للمساجد بعيد "الأضحى المبارك". بسبب توقف الأعمال الرسمية، يقوم كوفشتاين برحلة لازمة بالباخرة عبر مياه البوسفور (في 2 أغسطس). وعلى جزيرة صخرية صغيرة حيث يلتقي البوسفور مع البحر الأسود، هناك مكان يدعى "عامود بومباي": "الوصول والعودة من هناك صعبٌ وخطرٌ للغاية، غير أنني وصلت إلى المكان وأمرتُ بحفر اسمي على الصخر هناك".

4 أغسطس
لقاء وداعي مع القائم مقام.

11 أغسطس
بفضل مساعدة تاجر أرمني، يتمكن كوفشتاين من إرسال رسالة سرية إلى كراكوف.

18 أغسطس
الرحيل في الساعة السابعة. يرسل الأتراك 35 عربة نقل، أكثر بعشر من التي كان المبعوث قد استأجرها. مرافق البعثة شوربجي يتصدر القافلة مع شاويشين. وراءهم البواقون والطبال "دون عزف ولا صوت"، والراية أيضا ملفوفة. لكن بُعيد مغادرة المدينة يأمر كوفشتاين ببدء العزف وتم رفع الراية. لا يعترض الأتراك هذه المرة. ينتهي اليوم الأول في بونتي بيكولو. من هناك، تم إيفاد وولف لوكاوف إلى الإمبراطور ومعه تقرير المغادرة.

20 أغسطس
توقف مسار البعثة في سيليمبريا بسبب خيولها وأسلحتها والعبيد الذين تم افتداؤهم.

25 أغسطس
الوصول إلى أدرنة. يتوجب على كوفشتاين تسليم ستة عبيد تم افتداؤهم.

9 سبتمبر
صوفيا. يمرض كثيرون نتيجة ارتفاع درجات الحرارة في الصيف. رغم أن البعثة تتجنب المناطق الموبوءة، إلا أن المرض يتفشى.

14 سبتمبر
وفاة الطباخ الأول مايكل هونخ بعد معاناته من "حرارة مرتفعة". تم إبعاد الحداد بعد إصراره على ذلك وتمت تلاوة "الصلاة الأخيرة" عليه قبل أن يتوفى في مخيم قريب.

15 سبتمبر
موت الحصان الخامس لعربة كوفشتاين التي يجرها ستة أحصنة.

21 سبتمبر
الوصول إلى بلغراد. يلقى السفير استقبالاً مشرفاً ويحصل على بيت لائق للمبيت. في فترة بعد الظهر، جاء القائم مقام ناقلاً تحيات وتهاني وزير بودا.

23 سبتمبر
يُجالس كوفشتاين القائم مقام والقاضي والشاويش باشا.

24 سبتمبر
ردّ الزيارة. قائم مقام بلغراد يُهدي كوفشتاين فرساً جميلاً. تاجران مسيحيان من البوسنة يُهديان الليمون والبسكويت ويطلبان من السفير أن يوصي بهما وبأراضي البوسنة أمام الإمبراطور.

2 أكتوبر
الوصول إلى فوكوفار. المكان إقطاعية تابعة للوسيط التركي السابق محمد بيك الذي يستقبل كوفشتاين استقبالاً مشرفاً، ويهديه عند توديعه فرساً عربياً جميلاً. بالمقابل يهديه السفير ساعة عنق وربطة عنق لابنه.

3 أكتوبر
عبور الجسر العسكري الذي يبلغ طوله 8565 قدم والذي شيده السلطان سليمان فوق مستنقعات في نقطة تلاقي نهري الدانوب ودرافا.

11 أكتوبر
الدخول إلى بودا. استقبال البعثة بحضور 2000 فارس. يشكّل الإنكشاريون حُراس شرف على امتداد المسافة الفاصلة من بوابة اسطنبول إلى مقر استضافة البعثة.
أثناء تمتعه بهذه النزهة على ظهر الخيل، يطلب كوفشتاين من مرتضى باشا التوسط من أجل إطلاق سراح القائدين العسكريين والأسرى الذين تركهم وراءه.

18 أكتوبر
ألعاب فروسية في فاكوسفيلد على شرف كوفشتاين.

19 أكتوبر
لوسترير وراهب اعتراف السفير المريضان يحصلان على إذن العودة إلى فيينا مبكراً. على السفير البقاء في بودا لإتمام بعض الإجراءات وانتظار وصول نظيره. يزور السفير حمام المدينة المشهور، ويذهب إلى صيد الحجل والخنازير البرية برفقة الوزير، وتتم مرافقته إلى القصر الملكي القديم الذي يعود تاريخه إلى حقبة ماتياس كورفينوس.

25 أكتوبر
يحصل السفير على إذن (من النادر أن يُمنح) لزيارة المكتبة. لكنه وجد هذه المكتبة الرائعة في حالة يُرثى لها. كان يود أخذ خمس مخطوطات ولكن بما أنه توجب طلب تفويض من السلطان، امتنع عن طلب ذلك.

9 نوفمبر
يتوسل كوفشتاين إلى الإمبراطور طالباً منه "إعفاءه من ضرورة إبقاء كل هؤلاء الناس معه"، فمكان إقامتهم مزرٍ واشتداد البرد يزيد من وضعهم سوءاً كل يوم، فقد أصيب حوالي نصف مرافقيه بالمرض.

30 نوفمبر
تبادل السفراء مع وصول السفير العثماني العظيم من فيينا "بحالة جيدة وبسلام ووئام".

8 ديسمبر
الوصول إلى فيينا.

9 ديسمبر
يقدم كوفشتاين سرداً وافياً حول بعثته في لقاء مطول مع الإمبراطور فيرديناند الثاني.

[1] K. Teply, Die kaiserliche Grossbotschaft an Murad IV. Im Jahre 1628 (Vienna, 1976), p. 18.

[2] المرجع نفسه. ص 21.

[3] المرجع نفسه. ص 2 و23.

[4] أثناء قيامها بأبحاث حول شخصية المبعوث عام 1970، وجدت مادلين ويلسيرشيمب معلومات حول مرافقي البعثة. تبين أن من بينهم رسامان: فرانز هورمان وهانز غيمنجر، ورافق هورمان مساعده فالنتين مولر. راجع تيبلي 1976، ص. 58.

[5] تيبلي 1976، ص. 59.

[6] تيبلي 1976، ص. 58.

[7] تيبلي 1976، ص. 59.

[8] تيبلي 1976، ص. 58.

[9] نفذت مجموعة لوحات الغواش (قياس كل منها 26.4 × 39.3 سم تقريبا) في اسطنبول، وبقيت داخل غرايلنشتاين، القصر الأصلي لعائلة كوفشتاين، وفي سبعينات القرن العشرين أصبحت إحدى عشرة منها ملكا للمتحف العثماني في بيرشتولدسورف حيث ما تزال محفوظة حتى اليوم. تم تنفيذ لوحات زيتية عن لوحات الغواش في أربعينات أو خمسينات القرن السابع عشر. معظمها متواجد في مجموعات خاصة في اسطنبول ولندن، بينما عرض بعضها الآخر في الصالة التركية في قصر غرايلنشتاين قرب في مؤسسات عامة مثل (Suna and Inan Kirac Foundation Collection) في اسطنبول ومتحف المستشرقين في الدوحة.

[10] Johannes Auersperg, Studiolo, London, 2012 and Rainer Zietz Ltd, London, 2012.

[11] تيبلي 1976، ص. 26.

[12] المرجع نفسه.

[13] المرجع نفسه، ص. 38.

[14] أودّ أن أتوجه بالشكر للدكتورة أنا فراكوفسكا لتحريرها المعلومات المتعلقة بتاريخ صناعة الفضة. الدكتورة فراكوفسكا خريجة جامعة نيكولاوس كوبيرنيكوس في تورون. كان موضوع أطروحة شهادة الدكتوراه حول أباريق الفضة في غدانسك خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. كما إنها عالمة وخبيرة في شؤون فضة غداريسك وبروسيا.

[15] تيبلي 1976، ص. 25.

[16] المرجع نفسه، ص. 74.

[17] المرجع نفسه، ص. 42.

[18] المرجع نفسه، ص. 45.

[19] المرجع نفسه، ص. 75.

[20] المرجع نفسه، ص. 12.

[21] المرجع نفسه، ص. 53.

[22] المرجع نفسه، ص. 37.



1.
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
موكب امبراطوري
حوالي 1640
ألوان زيتية على جُنفاص،
129 × 195 سم
متحف المستشرقين، الدوحة
(754.OM)

كتب في الزاوية اليسرى السفلى ما يلي:

Abbildung Was die Türken zu Constantinopel alljährlich ihrem Mohammed zu Ehren für eine Prozession abhalten:
«A" Zwei reiten voran und führen die Prozession an
«B" ein Mönch (= Derwisch) zu Ross sowie Geheiligte folgen mit des Mohammed Weissagungsfahne (eine Fahne, auf der die Weissagungen des Mohammed geschrieben stehen)
«C" eine andere gleichartige Fahne
«D" Diejenige so am Vorübergehen hinzulaufen und aus Andacht die Fahnen küssten und dieselben mit Tüchern berühren und ihre Angesicht zu wischen (soll heißen: D zeigt Leute, die, als die Prozession an ihnen vorbeikommt, auf die Fahne zulaufen und sie küssen usw.)
«E" die folgende Schar Derwische und gemeine Türken schreien mit lauter Stimme „gelobt sei Gott und Mohammed"
«F" ein Mönch so vor Andacht und Schreien ohnmächtig geworden.
«G" die Tafel darauf des Mohammeds Weissagungen.
«H" Zwen so die Rauchfaß (Rauchfässer) tragen zu Verehrung der folgenden 7 Tafeln
«I" Die 7 Tafeln darauf des Mohammeds Weissagungen geschrieben
«K" Die Form oder das Modell von des Mohammeds Grab
«L" Diejenigen so auf Andacht mit ihren Sacktüchern (?) das Grab berühren und die Angesichter wischen
«M" 8 Janitscharen so (die) das Grab tragen
«N" Eine große Menge deren so der Prozession folgt.

تُظهر هذه اللوحة الرائعة موكباً دينياً يتمتع بأهمية تاريخية كبيرة، يُرجح أن اسطنبول شهدته في مايو 1629. وبحسب الكتابة المدونة، تصور اللوحة احتفالاً سنوياً لتكريم النبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم). لا تشير الكتابة بوضوح إلى ماهية هذا الموكب بالتحديد. حيث كانت يُقام العديد الاحتفالات في العاصمة العثمانية كل عام. شكّلت مثل هذه الاحتفالات، المشرّفة وذات المعاني والدلالات، جزءاً هاماً من الحياة اليومية في الإمبراطورية. ومن بين الاحتفالات الأكثر ذكراً في الروايات العثمانية "كليتش آلايى" (أو "مراسم تقلّد السيف"، إما سيف الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) أو سيف عثمان (مؤسّس السلالة العثمانية)؛ واحتفال "البقلاوة آلايى" (أو "موكب البقلاوة"، عندما يُقدم السلطان صينية بقلاوة، وهي الحلوى التركية المشهورة المصنوعة من طبقات من المعجنات المُورّقة مع طبقات من الفستق والعسل)؛ واحتفال "صرة آلايي" (أو "موكب المحفظة الملكية"، وهو موكب سنوي مبهرج يدور حول نقل "الصرّة" وهي عبارة عن محفظة جلدية كبيرة أو حقيبة تحتوي على هدايا من الذهب على شكل نقود وسبائك ذهبية مُهداة من السلطان إلى إمارة مدينة مكة المكرمة. يشير أحد التفسيرات إلى أن الاحتفال في اللوحة التي أوصى كوفشتاين برسمها هي لاحتفالية "خرقهٔ شريف" (أو "موكب العباءة المقدسة").

كانت هذه الاحتفالية تُقام في اليوم الخامس عشر من شهر رمضان المبارك داخل قصر طوبكابي بحضور الأمراء والوزراء وكبار الشخصيات والضباط. ليس واضحاً ما إذا شمح للدبلوماسين الأجانب حضور هذه الاحتفالية. لكن ذلك مستبعد بدرجة كبيرة كونها احتفالات مقدسة ولا يمكن أن يُسمح لغير المؤمنين بحضورها. عام 1629، صادف وقوع شهر رمضان المبارك مع نهاية شهر أبريل، ولكن إن عدنا إلى مذكرات كوفشتاين فلن نجد أيّ ذكر أو إشارة إلى الشهر الفضيل أو أي موكب شهده. ففي تاريخ 23 أبريل 1629 من مذكراته، أي قبل أيام معدودة من حلول الشهر المبارك، سجل السفير الاحتفال بعيد القديس جرجس، ونجاحه في تحويل رجل آخر، هو السادس، للكاثوليكية [1]. كلّ ما نجد في مذكرات كوفشتاين بتاريخ 28 مايو، أي بعد أيام قليلة من الاحتفالات الكبرى بانتهاء رمضان، عيد الفطر، هو أنه أرسل عبر ساعي يدعى لوكاوف لزوجته بذور وبصلات زهور الخزامى وشقائق النعمان والزنبق دون أن أي ذكر للاحتفالات الدينية في عاصمة الإمبراطورية العثمانية [2]. وهناك فرضيات بأن السفير حصل على وصف مفصّل للاحتفالية من قبل طرف ثالث – ربما أحد المسؤولين العثمانيين – وهذا ما يُفسر بعض الأخطاء في تصوير اللوحة للموكب.

كُرّس هذا الموكب، كما تمت الإشارة أعلاه لاحتفال "خرقهٔ شريف" (أو "موكب العباءة المقدسة")، وهي عباءة تعود للنبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم) أتى بها السلطان سليم الأول إلى اسطنبول بداية القرن السادس عشر. وكانت هذه الاحتفالية تقام في اليوم الخامس عشر من شهر رمضان المبارك. وكانت تُعرض العباءة في صندوق زجاجي مختوم (يُرجح أنه ورد ذكره في اللوحة تحت اسم "النعش"). كان يُعرض أثرٌ مقدس آخر خلال الاحتفالية هو "راية الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) المقدسة" أو "السنجق الشريف" (يُرجح أنه ورد ذكره في اللوحة تحت اسم "علم النبوة").

كانت مناديل الموصلين، المذكورة في النص المكتوب عدة مرات، تمسح على الصندوق الذي يحتوي على الرفات المقدسة. كان السلطان مراد الرابع يقود الموكب على صهوة جواد يرافقه جنود الانكشارية. تتقدم الموكب لافتات كبيرة عليها أسماء النبي (صلّى الله عليه وسلّم) والصحابة مطرزة بأحرف فضية. مع أنها نُفذت بطريقة وأسلوب بسيطين، إلا أن هذه اللوحة التي تعود للقرن السابع عشر تعتبر ذات أهمية تاريخية بالغة وتشكل تسجيلاً نادراً جداً لاحتفالية دينية.

[1] 23 April 1629 – Am Tag des" hl. Georg, seines Namenspatrons, konvertiert der unglückliche Feilenwerfer. Er ist der sechste, den Kuefstein zur katholischen Teply ."Religion bekehrt hat 1976, p. 45.

[2] 28 Mai 1629 – Kuefstein" sendet seiner Gattin durch den Kurier Leukauff Zwiebeln und Samen von Hyazinthen, Amonen, Narzissen, Lilien und Tulpen". Teply 1976, p. 45.


Abbildung, Was gestallt die
Turckhen zu Constantinopl Järlich
procession uach.
folgen.



2.
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
مأدبة عشاء أقامها الصدر الأعظم على شرف السفير
حوالي 1640
ألوان زيتية على جُنفاص،
127.4 × 186.3 سم
متحف المستشرقين، الدوحة
(OM.760)

كتب في الزاوية اليسرى العليا ما يلي:
[الجانب الأيسر:]
Solcher [...] Pfleget der Sultan die [...] oratores vor der audientz durch seine Vezirios im diwan oder orth da man Rath helt mit essen Tracktieren zu laßen.

[الجانب الأيمن:]
A. der orth der ihrderselber da man Rath helt, ist mit schönen [...] Teppichen Vt 1 die [...] Vt 2 belegt
B. An der Wandt Türckisch gemahl werck
C. ein großes Strauseney nach Tyrckischer manir gemahlet daran hencken etliche schnur von Berl
D. ein fenster in der wandt eines werck schuchs groß eng vergittert darauß der Sultan in Rath sehen kann, er aber nicht gesehen wird
E. der Tisch ist ein großes Rundes Silberes Blat ungefehr einer Span hoch, darauf geßn haben herr Orator herr Lustrier und der neue Resident auch Chaimecham und groß mufti, wie 1. und 2. anzäget
F. Tollmaisch
G. 3 [?] andere Vezier sambt des herrn Orator Beichtvatter
I. zwen Cadileskier sambt des herrn orator 2. officier
K. Ober und Vice Tefterdar,
L. hofmaister stalmaister und 2 aufwartter
M. Cantzler und herr Thanrädl: sambt 2. officier.
N. Speisentrager
O. die in Porcellana zu trinckhen göben
P. die Cantzley dienner. Diwan officieren
Q. Chiausen und andere ministrij so im diwan aufwardten

كانت مقابلة السلطان تُعتبر أهم حدث دبلوماسي، وبإمكان السفراء رؤية السلطان مرتين فقط لدى وصولهم وقبل مغادرتهم. التقى السلطان الشاب مراد الرابع (حكم بين عامي 1623 و1640) السفير كوفشتاين مرتين– في 25 ديسمبر 1628 عند تقديم أوراق اعتماده [1]، وفي 24 يوليو 1629 لإبلاغ السلطان برحيله [2]. ولتوثيق هذين الحدثين الفريدين، كان يطلب الدبلوماسيون من فنانين تابعين لبعثاتهم رسم سجل بصري لما يجري. تتضمن مجموعة كوفشتاين رسمتي غواش لمراحل هاتين المناسبتين. تصوّر هذه اللوحة الزيتية، الموجودة ضمن مجموعة متحف المستشرقين، مأدبة العشاء التي أقامها الصدر الأعظم على شرف السفير.

تلا ذلك حفل الاستقبال الدبلوماسي بحسب البروتوكول المعتاد الذي لم تطرأ عليه أية تعديلات منذ القرن الخامس عشر. فبعد الدخول عبر البوابة الخارجية لقصر طوبكابي وهو المدخل المعروف باسم الباب الهميون، يصل الموكب لبوابة السلام حيث على السفير وأتباعه ترك سلاحهم، وتسليم سيوفهم قبل التوجه إلى الباحة المؤدية إلى ديوان الهميون أو المجلس الإمبراطوري حيث يُقيم الصدر الأعظم وليمة عشاء نيابة عن السلطان. من شأن مقابلة أبرز أفراد البلاط العثماني أن يسمح للسفير بمشاهدة كافة جوانب الرفاهية والمجد. وفي حائط الديوان، كان هناك نافذة صغيرة تسمح للسلطان مراقبة ما يجرى أثناء حفل الاستقبال والعشاء دون أن يراه أحد. كانت تُدعى هذه "نافذة العدالة"، وعادة ما كانت الشخصيات الأجنبية على علم بإمكانية "تواجد" السلطان خلف النافذة. رُسِمَ السفراء وهم جالسون على مقاعد مقابل الصدر الأعظم يحيط بهم ترجمانات وأعضاء البعثة. نجدُ اثنين من كبار القضاة أو قضاة العسكر يتناولان الطعام على انفراد، فكونهُما قاضيا شرع إسلامي يحرِّمُ عليهما الجلوس على نفس المائدة مع مسيحيين.

تصوّر اللوحة الزيتية مشهداً من حفل الوداع الذي جرى في 24 يوليو 1629، وهذا أمرٌ مثبت دون أي شكٍ بما أنه يتواجد إلى جانب القائم بالأعمال "القديم" في الوليمة، القائم بالأعمال "الجديد" الذي خلفه [3]. توفر الملاحظات المدونة على اللوحة تفاصيل لحفل الاستقبال "المكان حيث يلتئم المجلس مفروش بسجاد... فاخر...؛ رسوم تركية على الجدار؛ بيضة نعامة ضخمة مزينة برسوم على الطريقة التركية عُلّقت بها عدة خيوط من اللؤلؤ؛ نافذة في الحائط... مع شبك مشغول بحيث يمكن للسلطان بمراقبة أعمال الديوان دون أن يراه أحد؛ الطاولة واسعة ومستديرة مكونة من طبق فضة بارتفاع شبر تقريباً، يتناول الطعام عليها سعادة المتحدث، السيد لوستيرير والقائم بالأعمال الجديد، وأيضاً القائم مقام والمفتي الكبير، كما يظهر... المترجم؛ وزراء آخرون مع راهب اعتراف سعادة المتحدث؛ اثنان من كبار القضاة مع 2 من ضباط سعادة المتحدث؛ رئيس ونائب رئيس الدفتردار [كبار مسؤولي الضرائب]؛ كبير الخدم وسائس و2 من الفرسان؛ المستشار والسيد ثانرادل [4]؛ مع 2 من الضباط؛ ونادل؛ أولئك الذين يسقون المشروبات من أوانٍ من الخزف الصيني؛ وخدم القضاة وضباط الديوان؛ أعضاء من الشاويش وخدم آخرون من موظفي الديوان."

باعتبارها من أقدم الأعمال التي تصوّر حدثاً سياسياً بهذه الأهمية، تحولت رسوم الغواش التي طلب كوفشتاين تنفيذها إلى مرجع فني لرسوم مشابهة حتى نهاية القرن الثامن عشر.

[1] تيبلي 1976، ص. 42.
[2] المرجع نفسه، ص. 45.
[3] المرجع نفسه، ص. 74-75.
[4] جورج كريستوفر ثانرادل، ابن شقيقة السفير، وتم رسمه هنا إكراماً لوالدته إيفا، شقيقة كوفشتاين.


C
D
A
B
G
E
O
I



3.
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
الإنكشاري
حوالي 1640
ألوان زيتية على جُنفاص،
237.3 × 118 سم
متحف المستشرقين، الدوحة
(OM.757)

الإنكشارية كلمة مشتقة من التركية العثمانية وتعني "جندي جديد". تم إنشاء هذه القوة، التي تشكل قوات السلطان الخاصة والحرس الشخصي، في القرن الرابع عشر وتم عام 1826 حلّها من قبل السلطان محمود الثاني (حكم بين عامي 1808 و1839) نتيجة للثورة. ثم أصبح الإنكشارية أول جيش عثماني قائم بذاته وتميّز بنواحي عدة: كان أفراده يرتدون زياً موحداً، ويُدفع لهم نقداً كل ثلاثة أشهر، ويتلقون بعض الامتيازات والإكراميات، ويسيرون على وقع موسيقى مميزة، المهتر، مشابهة لفرقة موسيقية عسكرية حديثة. قوات الإنكشارية الدفاعية، التي كانت تحت قيادة السلطان مباشرةً، تخضع لإمرة آغا وتشكّل جزءاً أساسياً من هرم السلطة العثمانية، وهو ما يميزها عن غيرها من الوحدات العسكرية آنذاك.
أثارت الإنكشارية إعجاب الكثير من الرحالة الأجانب الذين قدموا وصفاً لها، وغالباً ما تم اعتبارها رمزاً للخطر والقوة. أتت واحدة من أقدم الإشارات للإنكشارية عن طريق أوغير دي بوزبيك: "في بودا، شاهدتُ الإنكشاريين، وهوَ اسم أولئك الحرّاس المشاة... يرتدون الجلباب الذي يصل إلى الكاحل، ويغطون رؤوسهم بما يشبه أكمام العباءة... يغطي بعضه رأسهم ويتدلى ما تبقى نحو الرقبة. فوق جبينهم كوزية مستطيلة من فضة مذهّبة ومرصّعة بأحجار غير كريمة."[1]

[1] *The Turkish Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq: Imperial Ambassador at Constantinople, 1554–1562*, edited by Karl A. Roider, translated by Edward Seymour Forster (Baton Rouge: ouisiana State University Press, 2005), p. 6.



4.
منسوبة إلى فرانز هورمان وهانز غيمنجر
(بالتعاون مع فالنتين مولر)
الصبايحي
حوالي 1640
ألوان زيتية على جُنفاص،
228 × 115.5 سم
متحف المستشرقين، الدوحة
(OM.758)

كتب في الزاوية اليسرى السفلى ما يلي:

Spahy Ein Türggischer –
Kriegsmannwie sie zu Frids
zeit pflegen [...][...]zu gehen

الصبايحية كان اسم عدة فيالق خيّالة في سلاح الفرسان العثماني. تمثل هذه اللوحة على الأرجح وحدة من الصبايحية التابعة للباب [العالي] (أو جزء من سلاح الفرسان التابع لجنود البلاط العثماني) – فرع من نخبة عسكرية مشهود لها. وكانت اثنتان من الوحدات العسكرية، الإنكشارية والصبايحية، في حالة تنافس دائم. والتوترات بينهما كانت على ما يبدو ملحوظة أثناء تواجد كوفشتاين في اسطنبول، إذ كانت الحاكم الفعلي للإمبراطورية خلال السنوات الأولى من حكم السلطان الشاب. ولطالما آلت الخلافات بينهما إلى أعمال عنف وسفك دماء. انتهى ذلك عام 1632 على يد مراد الرابع الذي وصف الأمر على النحو التالي: "صباح كل يوم، كانت سواحل البوسفور تتقاذف جثث أولئك الذين كانوا قد أعدِموا خلال الليلة السابقة، وكان الناس القلقون يكتشفون أنها تابعة لأفراد من الصبايحية أو الإنكشارية الذين كانوا قد شاهدوهم للتو في مواكب تعبر الشوارع بهيبتهم العسكرية"[1]. وعلى عكس الإنكشارية، كانت الصبايحية مكونة بشكل حصري من العرق التركي، وبحلول عهد مراد الرابع أصبحت من أكبر أقسام سلاح الفرسان العثماني.



helt mit eſſen
laſſen.
D
A
B
G
2
1
E
O
I

غويندولين ب. بويفيه – جونز

رحلة استكشاف: عمليات الترميم الحالية والسابقة لأربع لوحات زيتية من المدرسة النمساوية يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر وتصوّر مناظر وشخصيات من الإمبراطورية العثمانية

غالباً ما تكون عملية الترميم رحلة استكشاف، وترميم ومعالجة هذه اللوحات النمساوية الأربع من القرن السابع عشر لا تشكّل خروجاً عن هذه القاعدة. فرصة التعمق في كيفية تنفيذ لوحة فنية وحالتها، تؤدي في نهاية المطاف إلى إدراك أوسع لأهميتها، وحتى فهمها في بعض الأحيان. إيكال مهمة ترميم، ليس للوحة واحدة وحسب، بل مجموعة من أربع لوحات نادرة جداً، شكل تحدياً وإثارة في آن. فالشعور بالتحدي جزءٌ لا يتجزأ من الطبيعة المهنية لمن يسعى لحماية الإرث الثقافي لخدمة الأجيال المستقبلية.

عندما تم جلب اللوحات الأربع إلى مختبر الترميم، وبالرغم من إعلامنا مسبقاً بأوضاعها المزرية الناتجة عن الإهمال، كانت الصدمة لأنها فعلاً في حالة يرثى لها تخطت أسوأ توقعاتنا. كانت هذه اللوحات قد وُضعت، ربما لقرون طويلة، داخل سراديب قصر فرنسي دون مراعاة تذكر لنسب الرطوبة ودرجات الحرارة، ولهذا السبب كنا قد توقعنا إيجادها في حالة حفظ رديئة. وسرعان ما بدأت هذه الرحلة الاستكشافية الفريدة من نوعها فور إخراج اللوحات من صناديقها وفكّ تغليفها (الصورة 1).

برزت طبقات سميكة من الأوساخ وبقايا الحشرات والثقوب والتشققات والتبقعات، وتشوهات واسعة النطاق على نسيج أقمشة الجنفاص. وظهرت اللوحات مكسوة بطبقات ثقيلة من الورنيش كانت قد نصلت مع مرور الزمن. وكانت طبقات الألوان الأصلية قد تعرضت للتعتيم جراء تغطيتها بطبقات ألوان أخرى خلال عمليات الترميم السابقة التي بدت جلية رغم وجودها تحت طبقات سميكة من الأوساخ وأنواع الورنيش المختلفة (الصورتان 2 و3).

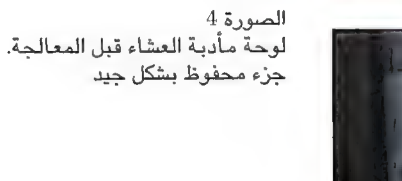
لكن بغض النظر عن شروط حفظها السيئة، تبين أن معظم المواد الأصلية كانت ما تزال موجودة مما برر الانطلاق بمعالجة في غاية التعقيد والدقة تهدف إلى تحسين الحالة الجمالية والهيكلية للوحات، مع تأمين حماية طويلة الأمد لها من جهة أخرى (الصورة 4).

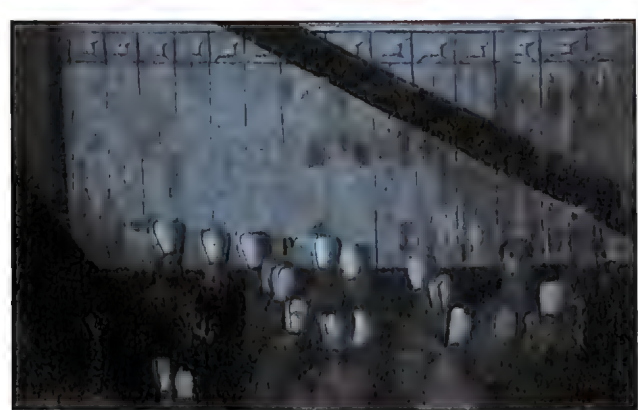
تصور هذه اللوحات الزيتية الأربع مشاهد وشخصيات من البلاط العثماني في اسطنبول لتعطي بذلك صورة عن صميم حياة الإمبراطورية. طالما سلّط الخبراء المستشرقون الأضواء على لوحات لفنانين غربيين قاموا برسم مشاهد عثمانية، أو شمال أفريقية أو شرق أوسطية، واقعية كانت أم من نسج الخيال، خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. غير أنه كان هناك تقليد سابق لتلك الفترة، لفنانين أوروبيين قاموا بدورهم بنقل تصويري لحياة الإمبراطورية العثمانية، ومع بروز هذه اللوحات الأربع العائدة الى النصف الأول من القرن السابع عشر، يبدو واضحاً أن أسس فن الاستشراق كانت قد وجدت لها موطناً منذ حين.

شكل القرن السابع عشر العصر الذهبي بالنسبة للإمبراطورية الهابسبورغية بشكل خاص، وبالنسبة لهولندا وفلاندر وإسبانيا، وأوروبا بشكل عام. ومع النمو الاقتصادي والازدهار الثقافي، تزايد الاهتمام بالفنون الجميلة. وتم تكليف فنانين مشهورين مثل الرسامين البلجيكيين أنطوني فان دايك وبيتر بول روبنز والهولنديين رمبرانت فان راين وفرانز هالن، لتنفيذ لوحات كبيرة لشخصيات من النخبة الحاكمة أو لوحات داخلية لمجموعة من الأشخاص تتعلق بوقائع وأحداث تاريخية، وفي هذا السياق التقليدي للفن الأوروبي طُلب من فرانز هورمان وهانز غيمنجر، بالتعاون مع فالنتين مولر، رسم مشاهد وشخصيات تعود لحوالي .1640 أما فيما يتعلق بالفنانين النمساويين فقد عملا أيضا في إطار مختلف: وذلك بحكم كونهما عضوين في بعثة كوفشتاين الدبلوماسية، فقد سافرا إلى بلاد أجنبية وكانا شاهدين على وقائع تاريخية ذات أهمية بالغة بالنسبة للاستقرار على الصعيدين السياسي والاقتصادي لكلا الإمبراطوريتين. ومن خلال مدونات بعثة كوفشتاين، يمكننا الحصول على مزيد من التفاصيل حول الفنانين [1]. ورد ذكر اسم هانز هورمان كرسام بينما ذكر اسم هانز غيمنجر، كرسام وكبير الخدم وكلاهما مقابل أجور زهيدة. مستوى براعة هذين الفنانين، كما تبدو من خلال لوحاتهما ومقارنة مع أشهر فناني العصر الذهبي، يؤكد لنا أنهما كانا على الأرجح رسامين محليين لم يحصلا على تدريب سابق في مجال الرسم المنظوري والتصميم والتركيب. وإن كانا ربما على إدراك بوجود مثل تلك الأساليب الفنية المنفذة من قبل كبار أساتذة الفن الأوروبي، إلا أنه من المستبعد أن يكونا قد شاهداها عن قرب. لكن على الرغم من ذلك، من خلال ما مر بهما في إطار وفد البعثة، من المحتمل

تفصيل من لوحة مأدبة عشاء أقامها الصدر الأعظم على شرف السفير (الصفحتان 91-90)









الصورة 1
الصبايحي قبل المعالجة

الصورة 2
تفصيل من لوحة الموكب الإمبراطوري: الدرزات والتشققات قبل المعالجة

الصورة 3
لوحة مأدبة عشاء أثناء المعالجة، فحص بالأشعة فوق البنفسجية. الزاوية العليا على اليمين. الزاوية القاتمة المرقعة على الخلفية بلون أزرق فاتح تعرضت لإعادة تلوين

الصورة 4
لوحة مأدبة العشاء قبل المعالجة. جزء محفوظ بشكل جيد

أنه قد وقعت أعينهما في اسطنبول على أعمال فنية معاصرة، منفذة من قبل رسامين محليين مثل رسامي الأيقونات البيزنطية اليونانيين، والفنانين الفرس، وبنسب أقل تلك المنفذة من قبل رسامين أوروبيين أيضاً.

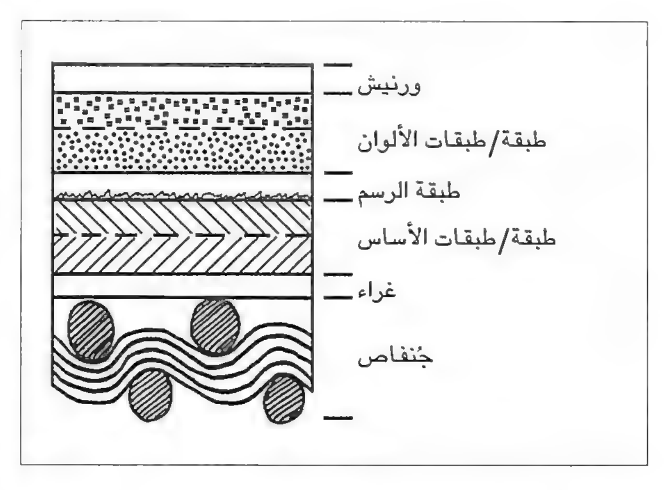
في اسطنبول، رسم الفنانان هورمان وغيمنجر مجموعة من ثماني لوحات غواش شكلت دراسات تمهيدية للوحات زيتية على جُنفاص تم تنفيذها لدى عودتهما. استوحى رسامو اللوحات الزيتية من مضمون لوحات الغواش بشكل حر، وهي وإن كانت دون مستويات التقنيات التصويرية الراقية، تمتعت بلا شك بأهمية تاريخية نتيجة ندرتها. لوحتا مأدبة عشاء أقامها الصدر الأعظم على شرف السفير والموكب الإمبراطوري كانت مشاهد لأحداث وقعت فعلاً، وإن كان من المستبعد أن الفنانين تواجدا بالفعل في مكان انعقاد هاتين المناسبتين. أما اللوحتان اللتان تصور كل منهما شخصيتي الصبايحي والإنكشاري لم تكنا، على ما يبدو، أقله للوهلة الأولى، بعيدة عن اللوحات الشخصية (بورتريه) المنفذة في ربوع القارة الأوروبية، غير أن لوحتينا هما ثنائيتا البعد بدرجة أكبر ولشخصيتين شبه مجردتين رُسمتا بخلفية أحادية اللون، وهو ما يرجح أنهما لفئة من الأشخاص وليس لشخصيتين محددتين.

مواد وهيكلية اللوحات

هناك حقيقة لا تتغير وهي أن مظهر اللوحات يتغير مع مرور الزمن. فاللوحات الزيتية تصبح عامة معتمة وأكثر شفافية، تتغير بعض الألوان لتصبح باهتة بينما تحافظ بعضها الأخرى على لمعانها. وبفضل تعديلات مختلفة يدخلها أناس عبر الزمن،

الصورة 5
تخطيط نموذجي، رسم بياني لمكونات لوحة

الصورة 6
درزات في الجزء الخلفي من جنفاص لوحة الإنكشاري



فإن الانطباع الجمالي للوحة قد يصبح مغايراً تماماً لما أراده الفنانون في الأصل.

تعرضت هذه اللوحات الأربع، في بعض الحالات، إلى تغيرات جذرية بشكل أدى إلى أضعاف قدرتنا على تقييم مجمل معانيها الجمالية. فاللون القاتم المسيطر تقريبا على كافة طبقات اللوحات ونصول الألوان إضافة إلى تسحّج الطبقات اللونية العليا، ألحق أضراراً جسيمة باللوحات، كما تشوهت العلاقات اللونية وتخرب توازنها. لكن هذا لا يعني أننا لم نكن قادرين على فهم وتقدير جمالها. ففي الواقع، عبر فهمنا للتغيرات، بإمكاننا أن نتعلم القيمة التاريخية التي تمثلها هذه اللوحات وعلى أساسها تأمين حفظها وتواجدها لصالح الأجيال الحاضرة والمستقبلية.

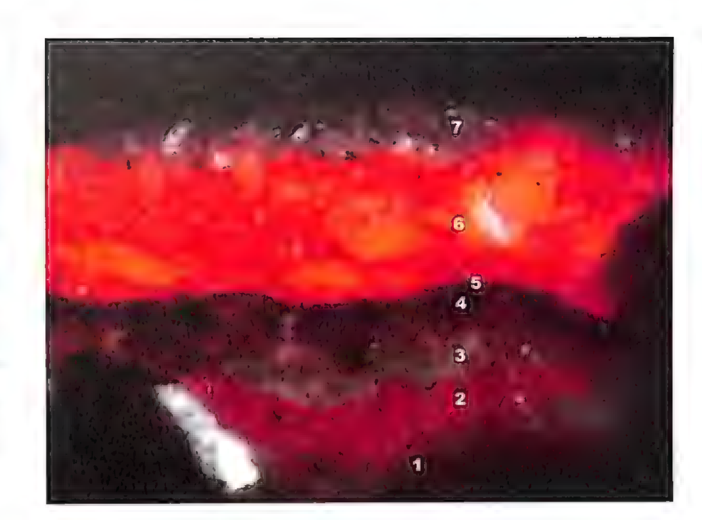
وكأول خطوة لفهم حالة هذه اللوحات، كان علينا أن نعرف كيف تم تنفيذها: ما هي المواد والتقنيات المستخدمة من قبل الفنانين؟ ولذلك تعرضت كل لوحة لفحص دقيق. وما يلي وصف عام يفسر كيف تم تنفيذها بدءا من طبقة الأساس وحتى طبقة الورنيش (الصورة 5).

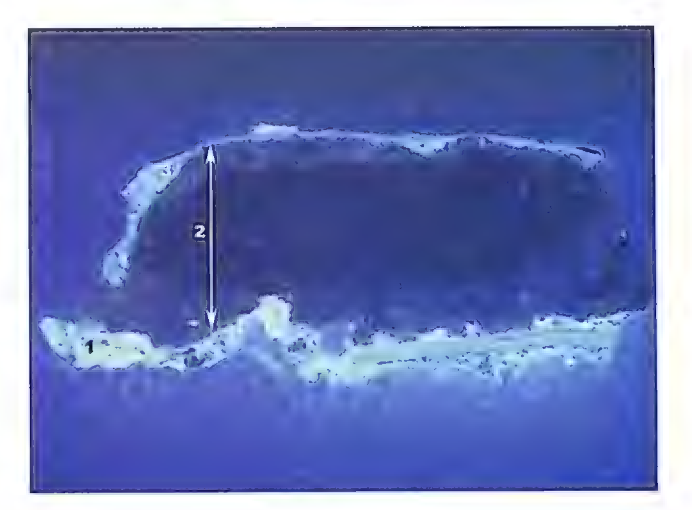


إن دعائم قماش كل اللوحات الأربع بسيطة جداً وهي روائد مصنوعة من خشب الصنوبر وموصولة من عجيزتها. ربما كانت هذه الدعائم أصلية وإن بدا ذلك غير مرجح بسبب افتقارها للثقوب على أطرافها أي انعدام ما يشير إلى أن قماش الجنفاص كان قد شُدّ وثبت عليها. لكن من الصائب أن نتوقع استخدام الفنانين لمثل هذه الروائد من خشب الصنوبر، سيّما أن استخدام خشب الصنوبر كدعائم لأقمشة اللوحات كان تقليداً سائداً في الأوساط الفنية الأوروبية لتلك الفترة، علاوة عن أنها كانت متوفرة بكثرة وبأسعار معقولة. هذه الدعائم الخشبية قديمة جداً ويرجح أن مصدرها عملية ترميم سابقة وهو ما يتضح من تفاصيل صغيرة منها مثلاً، وجود مسامير حديدية صغيرة مصنعة يدوياً على جوانب الدعائم. عبر القرون تم تعويض العديد من الروائد بدعائم شد كونها تحافظ بشكل أفضل على شد الجنفاص. يساعد هذا في حفظ طبقة الأساس والطبقات اللونية عبر تخفيف الإجهاد الذي ينتج عن حركة الجنفاص نتيجة عوامل خارجية مثل الرطوبة والحرارة. لكن ليست هذه حال لوحاتنا الأربع.

يشكل الجنفاص أرضية اللوحات الأربع، وهو مصنوع من قماش بني فاتح اللون، مُحاك بشكل عادي بلحائيات غير منتظمة مع عقد صغيرة. والنظرة الأولى توحي أنه نُسج من القنب أو الكتان، كما من المحتمل أن يكون قد نسج من أية مادة نسيجية أخرى مستخرجة من ألياف نباتية. تفصيل مهم آخر متعلق بالجنفاص هو أنه مكون من جزأين مدروزين سوية بهدف الحصول على قطعة أوسع حجماً. لا نعرف ما هو السبب الحقيقي وراء ذلك. في القرن السابع عشر كان الجنفاص يُقاس في أوروبا وفق وحدة خاصة عرفت بالذراع. رغم بعض الاختلافات في تحديد قياس الذراع من منطقة إلى أخرى، إلا أنه يبلغ حوالي 73 سنتمتراً، وكان الجنفاص يباع بطول ذراع واحد، أو ذراع وربع، أو ذراع ونصف أو ذراعين إلخ.... إذا كان من الممكن إيجاد أقمشة من الجنفاص بأحجام اللوحات النمساوية الأربع، والتي يبلغ عرضها 130 سنتمتراً. ولكن ربما يعود سبب درز أجزاء ببعضها البعض عوضاً عن شراء قطعة متكاملة هو أن قطع الأقمشة ذات قياس ذراع أو ذراع ونصف، كانت أكثر توافراً وأرخص سعراً، من قياس الذراعين لنفس القماش. ذراع ونصف يعني ما يقارب 103 سنتمترات وكان القياس المعتمد لشراشف السرير أي أنها كانت متوفرة وتباع بكثرة[2]. تم درز الأجزاء ببراعة بغية الحصول على القياس المطلوب للجنفاص (الصورة 6).

بما أنه تم قصّ كل أطراف الجوانب، يصعب علينا معرفة حجم اللوحات الأصلية بالتحديد. لكن في حال كانت إطارات اللوحات أصلية، وهذا مانعتقده، فإن حجم اللوحات الحالي يقارب الحجم الأصلي عندما تم رسمها. كل إطار لوحة فريد من نوعه من حيث الحجم. حيث اللوحتان الأفقيتان





متشابهتان كثيراً في المقياس لكنهما ليستا متطابقتين بينما نجد فرقاً في قياس اللوحتين العموديتين يصل إلى 10 سنتمترات. ربما كان هناك سببا وراء ذلك، لكنه ضاع في التاريخ.

إن الإجراء التقليدي المتبع لتهيئة الجنفاص خلال القرن السابع عشر كان عبر شدّ القماش وتثبيته على ردائد. ومن بعدها كان يُغرّى أو يُطلى بطبقة من مستحضر عضوي من الصمغ المستخرج عادة من جلد الحيوانات. يحمي الصمغ قماش الكتان ويحيّد خاصية تشربه قبل تطبيق طبقة الأساس. من المحتمل أن تكون اللوحات الأربع قد تعرضت لمثل هذا الإجراء. وفي الواقع أظهر الفحص المنفذ على لوحة المأدبة وجود بروتينات حيوانية.

ومن بعدها تم طلاء قماش اللوحات بطبقة من مسحوق كلس كربونات الكالسيوم وهذا ما نجده في لوحتين على الأقل من أصل أربع. ويبدو أن هذه الطبقة مُسحت بشكل غير متساوي، حيث أظهر الفحص وجودها في بعض الأجزاء فقط من نفس اللوحة. وكانت تلي سطح الطبقة الكلسية طبقة أخرى أكثر سماكة باللون الأحمر القاني. هنا أيضاً، وبعد إجراء فحص دقيق، وجدنا اللون موزعاً بشكل غير متوازي حيث تواجدت بعض الأجزاء التي لا تحتوي طبقة أساس.

دهن طبقة الأساس بلون أحمر يشبه لون التراب كان شائعاً في القرن السابع عشر (الصورتان 7 أ و7 ب). إضافة إلى طلاء أكسيد حديد التراب الأحمر المسيطرة، هناك أيضا وجود لجزيئات تابعة لمادة مرتبطة على الأرجح باستخدام اقتصادي كان هدفه تعزيز الأساس واللون وربما تعزيز خصائص جفاف الأساس. أظهر الطلاء المضاف وجوداً طاغياً لمادة سيليكونية وجزيئات زرقاء وسوداء. كان هناك العديد من أنواع صبغات التراب الأحمر المستوردة على الأرجح من شمالي إيطاليا والمتوفرة لهؤلاء الفنانين. وعلى العموم، كانت صبغات التراب الأحمر رخيصة.

قرار استخدام طبقة ملونة كطبقة أساس كان خياراً متعمداً من قبل الفنانين إدراكاً منهما بمدى تأثير لون الأساس على التدرجات المختلفة للألوان الزيتية. كما يمكن للطبقة المصبوغة أن تلعب دور اللون الوسيط لدى احتكاكها بألوان أخرى. في كل من لوحتي الموكب والمأدبة نجد طلاء طبقة الأساس الحمراء كجزء متكامل ومقصود. وكثيرا ما تؤثر الصبغة الحمراء على عوامل تعتق اللوحات الزيتية عبر تسببها في إحداث تعتيم قاتم ومسيطر أو ضياع للمعان وبريق الألوان المختلفة الأخرى. وهذا ما يظهر بوضوح في اللوحات الأربع (الصورة 8).

ما تزال كيفية التعامل مع تركيبة الجنفاص غير واضحة كلياً، لكن هذا لا يعني استبعاد وجود أي نوع من الرسوم الأولية عليها. على كل حال، لم يتم إيجاد أي دليل ثابت عن ذلك عندما تم تفحص اللوحات بأجهزة تحديد الرسوم المحجبة: أي عبر التصوير بالأشعة تحت الحمراء. لكن هذا ليس بالأمر الغريب، لأن الرسوم الأولية عادة ما تكون مستترة تحت طبقات من الألوان لا يمكن بالضرورة الكشف عنها باستخدام الأشعة تحت الحمراء فقط، خاصة في حال تواجدت طبقة أساس حمراء. من المرجح أنه كانت هناك بعض الرسومات أو الأشكال المعقدة جداً في الطبقتين الأرضيتين للوحتي الموكب والمأدبة قبل أن تتم تغطيتهما بطبقات من الألوان اللاحقة.

المنظورية في كلا اللوحتين المأدبة والموكب، بدائية



الصورة 7 أ
مقطع عرضي لعينة مجهرية من طبقة الأساس والطبقة اللونية

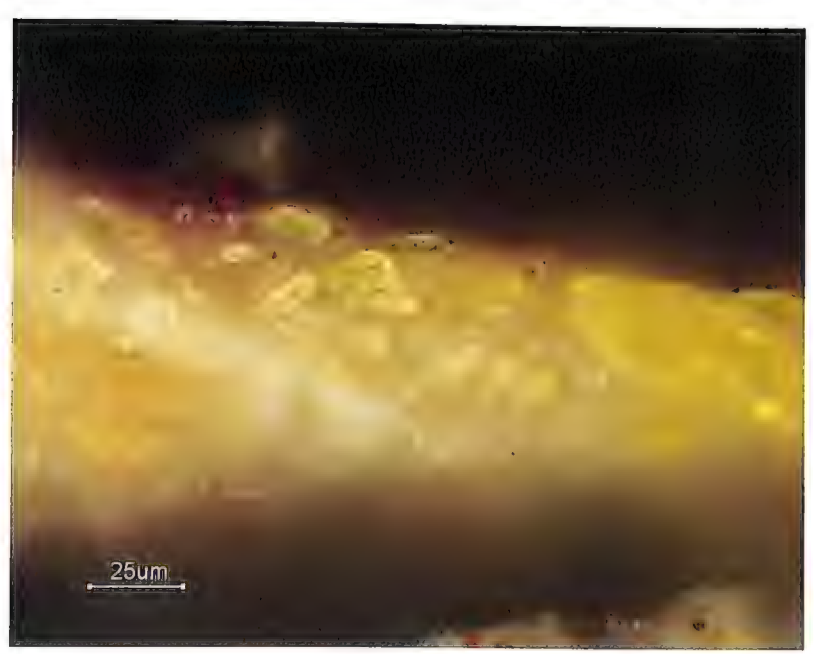
الصورة 7ب
مقطع عرضي لعينة مجهرية بالأشعة فوق البنفسجية تظهر وجود طبقة عضوية في أسفل العينة، طبقة من كربونات الكلس، طبقة أساس حمراء وطبقة طلاء أحمر. تقرير مختبر Arte Lab

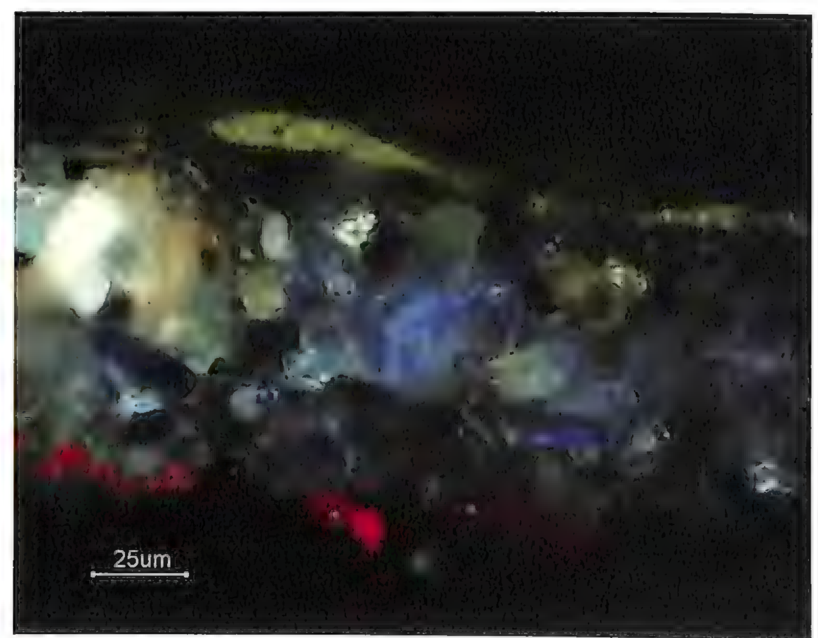
في الجهة المقابلة
الصورة 9
تعديل بشكل دائري داخل السطح الأحمر وفي الأجزاء الأعتم من النصف الأسفل للسطح، ناتج على الأرجح عن فكرة سابقة لدى الفنان عن البناء

الصورة 9 أ
عينة مجهرية من لوحة مأدبة العشاء، طلاء الآزوريت على سطح طبقة اللون الأحمر الترابي. الطبقة العليا باللون الأحمر الترابي الصافي هي عبارة عن تنقيح

الصورة 9 ب
أجزاء نموذجية للون الماسيكوت (أصفر الكتان) من لوحة المأدبة

الصورة 8
تفصيل للطبقة الحمراء التي تحولت إلى ظل لوني وسيط في أفق المشهد في لوحة مأدبة العشاء. يمكن أيضاً ملاحظة تعتم الطبقات اللونية


25um


25um

وساذجة علاوة عن كونها منفذة بأبعاد خاطئة. يتضح ذلك من خلال لجوء الفنانين إلى نمط مكثف وغير دقيق الألوان على كافة المستويات مع التدقيق بنفس الطريقة على التفاصيل، أمامية كانت أم خلفية، دون إظهار أي اختلاف بينهما. من الواضح أن الهدف من هاتين اللوحتين لم يكن تصوير المأدبة أو الموكب بشكل واقعي، بل تقديم نقل رمزي وفني للحدثين. إنهما إذاً لوحتان مرسومتان بشكل عام وليس انطلاقاً من نقطة معينة، ومن المنطقي القول إن الرسامين لم يتواجدا فعلاً في مكان وقوع الحدث وأنهما اعتمدا في تنفيذ لوحاتهما على ما قُصّ عليهما من جهة، واستناداً إلى مخيلتهما بدرجة ما من جهة أخرى. يزداد هذا وضوحاً إذا ما قمنا بالتمعن بديوان قصر طوبكابي الحقيقي وقارناه مع ما نجده في اللوحة. فالديوان ليس واسعاً كما يبدو في اللوحة، والغاية وراء العدد الكبير من الطاولات والأشخاص الواقفين على السجاد هو زخرفي أكثر من كونه واقعياً. أما فيما يتعلق بلوحتي الشخصيتين العسكريتين العثمانيتين، فهي تظهر ثابتة أمام خلفية أحادية البعد تحتل فيها الشخصيتان فضاء اللوحتين وصولاً لأطرافها. تهدف اللوحتان إذاً لتصوير مجازي يرمز لحرس الإمبراطورية الأسطوري.

بعد تحضير المخطط العام للوحات بدأ الفنانان بطلاء طبقة الألوان. فقاما بدهن الطبقة بطريقة مباشرة، مما يشير إلى أنه لم تكن هناك تغييرات كبيرة مما يعزز نظرية إضافتهما للألوان تغطية لرسم مرسوم مسبقاً على الطبقة الأرضية. لكن رغم ذلك يمكننا ملاحظة بعض التعديلات (pentimenti) البسيطة [3] (الصورة 7).

اختيار الفنانين للألوان كانت وفق المعايير المتبعة في القرن السابع عشر، فقد كانت هناك ألوان مكونة من صبغات ترابية مكونة من مواد السيليكا والصلصال، إضافة إلى طلاء معدني مستخرج هو الآخر من الأرض وتمت معالجتها لتتحول إلى طلاء. لا شك في أنه تم استعمال صبغتي الآزوريت والإنديغو للحصول على اللون الأزرق، بينما لم يتم العثور على مادة Ultramarine الأغلى سعراً (الصورة 8). بينما تم تأكيد استخدام طلاء مصنع لألوان مثل الأبيض والقرمزي والأحمر. وقد وجدنا في لوحة المأدبة لوناً غير مألوف، هو الأصفر الفاتح المستخرج من أول أكسيد الرصاص والمعروف باسم أصفر [4] Massicot الذي لم يكن منتشراً في اللوحات الأوروبية، رغم أننا نجده في عدد من الأعمال الفنية ابتداء من العصور الوسطى وحتى القرن السابع عشر. وهو طلاء عرضة للبهتان وسامّ للغاية (الصورتان 9 أ و9 ب).

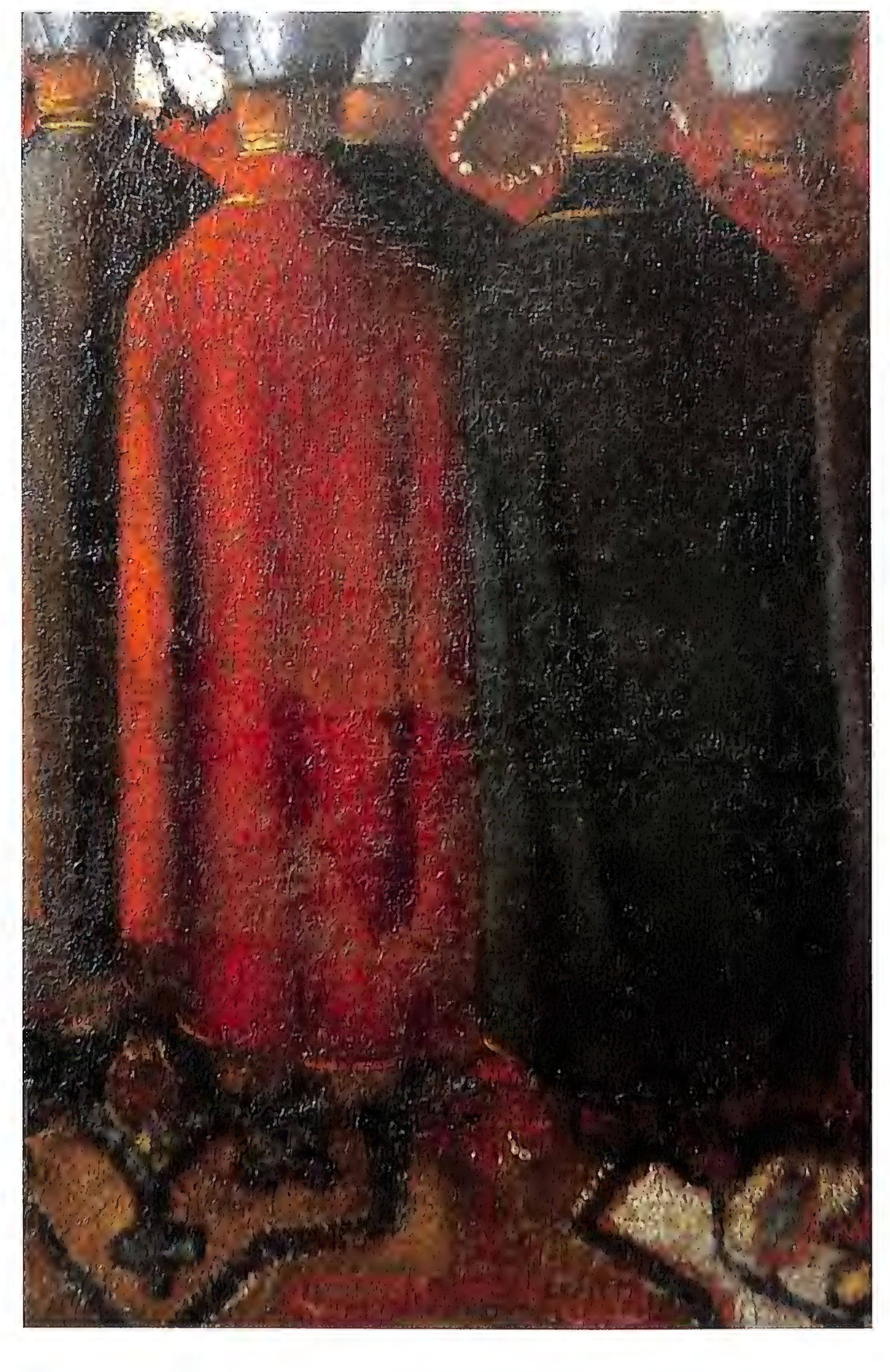
كان مسحوق الطلاء يمزج مع الزيت كعنصر ترابط أساسي. وكان الزيت المستخرج من بذور الكتان هو أكثر الزيوت استخداماً في تلوين جنفاص اللوحات وأكدت الدراسات أنه كان الزيت المستخدم في هذه اللوحات الأربع أيضاً. طريقة مزج الألوان في هذه اللوحات محدودة نسبياً، وبالأخص فيما يتعلق باللوحتين اللتين تصوران شخصين بالطول الكامل، بينما تختلف قليلاً في لوحتي المأدبة والموكب. في اللوحتين لشخصيتين منفردتين، نجد أن الألوان قد دُهنت بشكل مختلف قليلاً أي عبر استخدام ضربات فرشاة عريضة. بينما التفاصيل الصغيرة في اللوحتين مثل الملابس، فنراها مرسومة بشكل سطحي وزخرفي، مما يجعلهما شبيهتين بنمط زخرفي أكثر من كونهما لوحتين بأبعاد ثلاثية. نلاحظ هذه المقاربة الزخرفية مثلاً في الرجال الجالسين حول المائدة في لوحة المأدبة كما نلاحظها أيضاً في الخيول المرسومة بلوحة الموكب. استخدم الفنانان بشكل ملحوظ مواداً أعطت لمعاناً شفافاً للألوان خاصة لرسومات الملابس. للأسف فقدت هذه الألوان رونقها مع الزمن أو ربما تمت إزالتها خلال عمليات ترميم سابقة. لكن ما تزال هناك بعض البقايا لطبقات شفيفة من الأحمر اللامع، وربما أيضاً بعضاً من الأصفر والأزرق اللامع والأخضر في زوايا مختلفة من اللوحات. يبدو أن إحدى شخصيات لوحة المأدبة أعيد رسمها بالكامل أثناء عمليات الترميم السابقة. تمت "حماية" الطبقة الحمراء الشفيفة نتيجة عملية تنقيح سابقة بحيث أنه عندما قمنا بإزاحة الطبقة الملونة المضافة في الترميم السابق على الطبقة الأصلية، ظهرت أجزاء عديدة منها بقيت محفوظة بشكل جيد (الصورة 10).

عندما فحصنا لوحة الإنكشاري بالأشعة فوق البنفسجية، ظهرت زخارف لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة في الضوء العادي. ويبدو أنها كانت زخرفة لقماش من الحرير الدمشقي أو لعلها كانت لملابس مطرزة بخيوط الذهب (الصورة 11). وبالرغم من إعطائها فكرة واسعة عن مدى ثراء هذه اللوحات إلا أنه لم نجد، حتى تحت المجهر، أي أثر لطبقة شفيفة أو تذهيب، فكل ما يبقى أمامنا أن نفعله اليوم هو أن نتصور فخامة اللوحة عندما شُوهدت بكل روعتها لأول مرة.

تقليدياً، طُليت اللوحات الزيتية في القرن السابع عشر بطبقة من الورنيش لسببين: الأول لإعطاء الألوان عمقاً ووضوحاً، والثاني لحماية اللوحة بطبقة عازلة تسمح لها بالصمود أمام عمليات التنظيف الأكيدة عبر الزمن. عبر دراسة مقطعية، توضح وجود طبقة رقيقة من الورنيش كان بعض منها ما يزال موجوداً رغم عمليات إعادة التلوين والتنقيح الماضيتين. لكن لا يسعنا التأكيد بحزم حول ما إذا كانت هذه الطبقة من الورنيش أصلية أم مضافة لاحقاً خلال عمليات ترميم منفذة في السابق. وأكثر من ذلك لا يسعنا التأكيد بحزم حول ما إذا كانت مادة مكونة من الراتنج أم مجرد غشاء راتينجي زيتي.

حالة اللوحات

شكل التحقق من حالة هذه اللوحات خطوة حاسمة لإيجاد حلول لمعالجتها. ومما لا شك فيه أن مجموعة من العوامل أدت إلى وضعها المتدهور وحفظها الرديء. وبدءاً بأولى



الصورة 10
جزء محفوظ للبريق الأحمر من
لوحة مأدبة العشاء



الصورة 11
نمط تطريز دمشقي كما ظهر بالأشعة فوق البنفسجية في لوحة الإنكشاري

الصورة 12
لوحة مأدبة العشاء أثناء المعالجة: طبقات مختلفة من إعادة التلوين وفقدان للطبقة اللونية في بعض أجزاء اللوحة



الصورة 13
قطرات لونية وُجدت على طبقة الأوساخ والورنيش، ولكن فوق طبقة تنقيح قديمة في لوحة الموكب الإمبراطوري. كانت هذه القطرات غير قابلة للانحلال تقريباً



عمليات الترميم الكارثية، وحتى ظروف تخزينها السيئة وغير الملائمة على الإطلاق، تشهد الحالة السيئة للوحات من ناحية على تاريخ من التقدير بحيث أنه أعيد ترميمها عدة مرات؛ ومن ناحية أخرى تشهد على قلة تقدير بدلالة الإهمال الذي تعرضت له. لكن لحسن الحظ، ورغم هذا الوضع، بقيت الكثير من طبقات الطلاء الأصلي سليمة تحت الطبقات اللونية العليا والورنيش (الصورة 12). شجاعة والتزام متحف المستشرقين في تبني هذا المشروع وتكريس جهود طاقم مرمميه الدؤوبة جعل من ترميمها الصحيح أمرا ممكنا.

من كان المسؤول عن الاهتمام بهذه اللوحات عبر القرون؟ من هم المرممون الذين قاموا بترميمها في الماضي، والذين بنية حسنة، قاموا بإجراء تلك المعالجات الجذرية التي كانت وراء هذه المشاكل اليوم؟ حسب كافة التكهنات لم يتم احتضان هذه اللوحات في قصور كبيرة بل على الأرجح داخل قصور محلية. وكُتب التعليمات والإرشادات الخاصة باللوحات في القرنين الثامن والتاسع عشر تعطينا فكرة عن أشكال المعالجة التي حصلت عليها هذه اللوحات طوال القرون الماضية. كان هواة جمع اللوحات الفنية في البيوت الكبيرة، والقصور والقلاع، يُلقون عناء الاهتمام بالتحف الفنية على عاتق الخدم أو الفنانين الرحالة المناط بهم القيام بأعمال الترميم علاوة عن تكليفهم بتنفيذ لوحاتهم الخاصة. وكان ينبغي للحصول آنذاك على لوحة مرممة، إتباع عدة خطوات أولها القيام بتنظيفها يدوياً وبشكل جيد، قبل طلاء الألوان مجدداً لـ "تفتيح" الألوان. ولم يكن هذا الإجراء نادرا خلال القرنين الثامن والتاسع عشر– لاسيما في الأقاليم المحلية، بعيداً عن المدن الكبرى. نتائج مثل هذا العمل تشكل صدمة اليوم: طبقات لونية مخربة وتنقيحات صارخة. وفي إعلان نشرته مجلة Gentleman's Magazine عام 1764 نجد أسباب عدم ثقة الكاتب بالمرممين في الكلمات التالية: "يدرك كل الفنانين جيداً الحالة المزرية التي آلت إليها مجموعة أعمالنا الفنية، وذلك بفضل الاتكال على أشخاص غير مهرة أبداً يدعون أنهم منظفي لوحات: لا يعرف هؤلاء الرجال عن اللوحات الزيتية أكثر مما يعرفه أعضاء قبيلة هوتنتوت الأفريقية، وبالتالي لا يعرفون متى يُجيدون العمل ومتى يلحقون الأذى باللوحات. من بإمكانه التأكيد بحزم على أن بائعي الألوان والنجارين والسماسرة، والدهانين، قادرون على أداء عملية تصليح لوحة ما على أتمّ وجه عندما نعي تماماً، أن هذا العمل يتطلب كفاءات يمتلكها أبرع رسامينا. لكن لا داعي للدهشة، عندما نعرف أن قدرة تقييم صاحب اللوحات عادة ما تكون تُجاري مستوى تقييم المنظفين، وأنه ينبغي عليه العمل بجهد على تطوير ثقافته قبل إيداع أعمال بهذه القيمة بين أيدي مثل هؤلاء الجهلة الذين يزعمون المعرفة. ويلاقي الشكل الساطع الواضح على اللوحة لدى خروجها من تحت أيدي أولئك الرجال، بفضل الورنيش، إعجاباً في أعين من يجهل ميزة اللوحة الحقيقة، والذي يظن أن معجزة حلت باللوحة دون أن يشك ولو للحظة أنها قد تعرضت للهلاك دون رجعة، لكن [...] ينجلي كل شيء مع الزمن، وحينها فقط يشعر صاحب اللوحة بالندم، والخسارة الفادحة، ويكتشف أنه قام بتحويل لوحة جيدة إلى لا شيء".[5]

كان هذا قدر العديد من اللوحات وفي بعض الأحيان تعرض العديد منها إلى التخريب الشامل خلال عملية "ترميمها". يعطينا نصٌ مثل هذا فكرة عن أوضاع الترميم للعديد من اللوحات في أوروبا، خاصة لتلك التابعة لمجموعات خاصة، في أماكن كان تواجد المرممين المهرة فيها محدوداً. دون الخوض في تفصيل عمليات الترميم، حددت إحدى منشورات مؤسسة National Trust للترميم في إنجلترا قائمة للمواد الأكثر رواجا لـ "تنظيف اللوحات من مصادر إنجليزية وهولندية: الخل، الماء، زيت الجوز المصفى، زيت التربنتين المغلي، الماء، البوتاس، الخبز، الجعة المسخنة الممزوجة بصمغ الكُثيراء، وماء زهر الليمون..." إلخ. وهناك أيضاً وصفة مكتوبة تنص على: "عصارة رماد أغصان الكرمة الممزوجة مع بول البشر يرمم نصول الألوان" (الصورة 13).



الصورة 14
إحدى الرادئد مع حفر لسوس الخشب وحزء الحشرات في لوحة الإنكشاري

الصورة 15
الجهة الخلفية للوحة الإنكشاري، ثقوب وروْب ونقرات على الجنفاص



ومع أخذ هذه المعلومات بعين الاعتبار، نقدم فيما يلي، وصفاً موجزاً للوضع العام للوحات الأربع، انطلاقاً من دعائمها وصعوداً حتى أعلى طبقات الورنيش والتنقيحات وطبقة الأوساخ.

الردائد المصنوعة من الصنوبر كانت قد استُخدمت من جديد بعيد ترميم سابق، وكما تمت الإشارة كانت هي الأخرى في وضع سيء. كانت مليئة بأنفاق سوس الخشب، واعوجاجات وتجاويف وكسور، وتفسخات واضحة في خشب الصنوبر (الصورة 14). وإن كان من المحبذ دائما الحفاظ على المواد الأصلية، حتى ولو كان ذلك لأهداف أرشيفية محضة، تعذّر ذلك في هذه الحالة بالذات: فأقمشة الجنفاص كانت ملصقة بغراء من النوع شديد التماسك على سطح الردائد الخشبية مباشرة. لانتشال الجنفاص توجب قص أطرافها بعناية فائقة ونزع الردائد الخشبية عنها. ولم تحتوِ الردائد الخشبية على أي نوع من الكتابات أو العلامات.

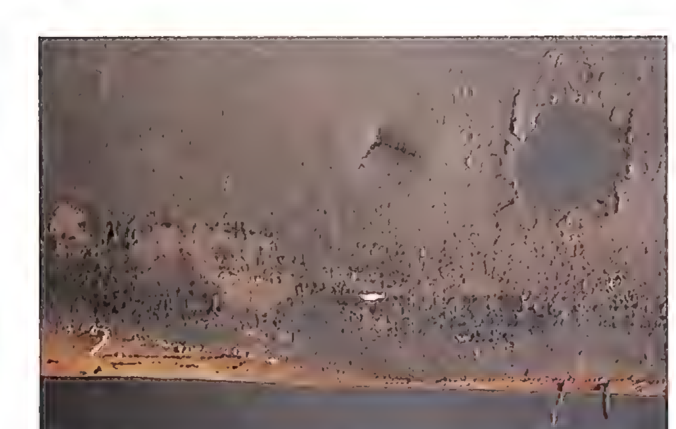
نتيجة تعرضها للعديد من أعمال المعالجة وسوء التخزين، عانت دعائم أقمشة الجنفاص من أضرار جسيمة (الصورة 15). وقد شهدت كل أقمشة جنفاص هذه اللوحات معالجات هيكلية جذرية في الماضي. وعلاوة عن كونها ألصقت على أطراف الردائد، كانت مجمل أطرافها الخارجية قد تعرضت للقص (الصورة 16). إزالة الأطراف المسلكية لأقمشة اللوحات كان مألوفاً في الماضي، وهو ما كان يجري باستمرار عندما كانت تبطن اللوحات. ووضع بطانة للجنفاص الأصلي كانت طريقة علاجية تتم عبر لصق جنفاص جديد آخر خلف القديم لتحصينه هيكلياً. ولأن الجنفاص كان ملصقاً على الدعائم الخشبية مباشرة، تعرضت الطبقات السطحية وطبقات الألوان إلى صدمات ما يسمى بالإجهاد الميكانيكي. أما التغيرات الطارئة على أبعادها فكانت ناتجة عن تعرضها للرطوبة ومعاناتها لتقلبات درجات الحرارة التي أدت إلى وقوع خلل في درجة شدّ الجنفاص. سبَّبَ ذلك حدوث تصدعات حادة وفقدان لأجزاء من الطبقات اللونية وطبقة الأساس. ويمكن إيجاد دلائل عن ذلك من خلال فحص إحدى جوانب أعمال الترميم السابقة: حيث تم لصق الجنفاص على الردائد، تم الحفاظ على الطبقات اللونية وطبقة الأساس بأفضل شكل بما أنه لم يكن هناك أي مجال على الإطلاق لكي يتحرك الجنفاص (الصورة 17).

نجد على الجهة الخلفية لأقمشة الجنفاص رُؤباً لرتق الشقوق والثغرات تم لصقها بمعجون يحتوي على خليط من مواد غروية. كانت هناك أشكال عديدة من الرؤب (الصورة 18). ما يمكن اعتباره محاولة يائسة لتحصين الجنفاص والحد من تعرضه للارتخاء، تم مسح الأجزاء الخلفية لجُنفاص لوحتين بغشاء من شمع العسل، والكولوفونيوم المعتق والكلس. كما عُثر على مواد أخرى أيضاً.

الدرزات: خط الدرزات واضح من الجهة الأمامية بحكم الإجهاد على امتداد الوصلتين. ويمكن ملاحظتها من خلال نفور أطرافها على سطح اللوحة وأضرار طفيفة على امتداد خط الدرزات (الصورة 19). ولكن بالرغم من ذلك، من المرجح جداً أن الدرزات لم تكن واضحة للعيان في الماضي، لدى الانتهاء من تنفيذ اللوحات.

على ما يبدو غُمر الطرف السفلي للوحة الصبايحي في الماء لفترة طويلة نسبياً. فالجنفاص كان أكثر ليونة وجرى نزعه عن الردائد بسهولة. غنيٌ عن القول أن فقدان بعض أجزاء طبقة الأساس والطبقات اللونية كان أوسع نطاقا في هذه الحالة من غيرها (الصورة 20).

تراوحت حالات ترميم طبقة الأساس والطبقات اللونية لهذه اللوحات الأربع ما بين الجيدة والرديئة: أي ما بين الأجزاء المحفوظة بشكل جيد للغاية مثل تفاصيل رؤوس الخيول في



الصورة 16
أسفل لوحة الصبايحي، وتظهر أطرافها الخارجية المقصوصة، مع تشققات وفقدان لبعض الأجزاء وإعادة تلوين



الصورة 17
توقف التصدعات نتيجة وجود الردائد والغراء



الصورة 18
تفصيل، الجهة الخلفية للوحة : رقع على الجنفاص ومواد مختلفة طليت على الجهة الخلفية

الصورة 19
درزات وتصدعات على لوحة
الموكب الإمبراطوري



لوحة الموكب أو تفاصيل وجوه بعض الشخصيات في لوحة المأدبة، مقابل أجزاء أخرى متدهورة للغاية (الصورة 21). وبين هاتين الحالتين، نجد أيضا أجزاء متسحجة في الطبقات اللونية. وفي بعض الحالات، مثلما هي الحال في لوحة المأدبة، نجد أنه تم إزالة الطبقة البراقة خلال عمليات ترميم سابقة حسبما نعتقد، وهذا ما حصل على الأرجح مع كافة اللوحات الأخرى. لا يقتصر سبب التقشرات الواسعة على التخزين السيئ والشروط البيئية غير الصالحة وحسب، بل أيضاً إلى المعايير الرديئة لعمليات ترميم سابقة.

كانت عملية ترميم هذه المجموعة من اللوحات معقدة، فقد كانت بحالة سيئة وتتدهور على نحو يجعلها عرضة للتلف الكامل ما لم يتم التدخل لإنقاذها. قبل بدء هذا المشروع، تضررت اللوحات من خلال تعديلات سابقة وتدهور لحالتها بحيث لم يعد ممكنا تقدير جمالياتها بشكل كامل. كان لا بد من اتخاذ إجراءات ترميم وقائية وعلاجية من أجل تعزيز استقرار هيكلها وتفادي إلحاق المزيد من الأضرار. تم تنفيذ عملية الترميم الحالية بأقصى قدر من العناية مع مراعاة مواد الرسم الأصلي وتاريخ اللوحات. وحالما تم تأمين استقرار حالة اللوحات، بدأت عملية ترميم مكثفة.

فهم طريقة تنفيذ اللوحات وما تعرضت له على مر الزمن ساعد باتخاذ قرارات مدروسة بشأن عملية ترميمها الحالية. وتمثل الهدف من ذلك بتقديمها على أنها لوحات حالفها الحظ بأن استطاعت المحافظة على حالة جيدة نسبيا رغم مرور الزمن عليها. وتجلى التحدي الأكبر بالمحافظة عليها وترميمها مع مراعاة عمرها وتاريخها لتقديمها على أنها إضاءات نادرة لما لاقاه وفد دبلوماسي لسفير إلى البلاط العثماني وعلى أنها أعمال فنية تستحق التقدير وأن تتمتع بها الأجيال القادمة.



الصورة 20
لوحة الصبايحي، الجزء الأسفل قبل المعالجة

الصورة 21
الموكب الإمبراطوري، تفصيل للخيول في الزاوية اليمنى السفلية للوحة

[1] O. Nefedova, A Journey into the World of the Ottomans, The Catalogue (Skira: Milan, 2010), p. 106.

[2] E. van de Wetering, "The Canvas Support", in A Corpus of Rembrandt Paintings, Volume II: 1631–1634, edited by J. Bruyn et al. (Rembrandt Research Project Foundation and Springer, 1986), p. 123.

[3] تشير كلمة pentimento إلى تغيير يجريه الفنان أو الفنانة على اللوحة ولكنه يظهر بشكل أكبر مع مرور الزمن. في البداية، لا تكون هذه التعديلات ظاهرة، لكن مع الوقت ونتيجة لتزايد شفافية الألوان الزيتية تصبح مرئية. هناك تغيير طفيف على اليد في لوحة الانكشاري، وكذلك على شرفات القصر في الجانب السفلي الأيسر من لوحة الموكب.

[4] A. van Loon and K. Keune, Frans Hörmann and Hans Gemminger (attrib.), Dinner, c. 1640, Orientalist Museum, Chemical Analysis of the Paint Layers, November 2012, unpublished document.

[5] M. Kirby Talley, Jr., "Miscreants andHottentots: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Seventeenth- and Eighteenth-Century England", in Studies in the History of Painting Restoration, edited by C. Sitwell (Archetype Publications, 1998), pp. 33–34.

[6] المرجع نفسه.





بعد الصدمة: تبني قرار ترميم أربع لوحات من المدرسة النمساوية تعود للقرن السابع عشر

في شهر أبريل 2010 وصلت إلى مختبر الترميم مجموعة مكونة من أربع لوحات زيتية، كان مظهرها للوهلة الأولى بمثابة صدمة. بطبيعة الحال، كانت اللوحات قبل عملية الترميم في حالة سيئة، لكن بغض النظر عن ذلك، كانت ما تزال تحافظ على قدر كبير من موادها الأصلية، لذا استنتجنا إمكانية تحسينها بشكل ملحوظ على الصعيدين الهيكلي والجمالي من خلال معالجتها بطريقة متقنة. وفي فترات متعاقبة، تم إجراء الترميمات لتلك اللوحات الأربع على مدار سنتين ونصف، تطلبت خلالها كل معالجة فترة خمسة أشهر على الأقل قبل أن تكتمل. يسلط هذا الفصل الضوء على معالجة اللوحات وعملية تبني القرارات ذات الصلة بالترميم.

أوضاع اللوحات

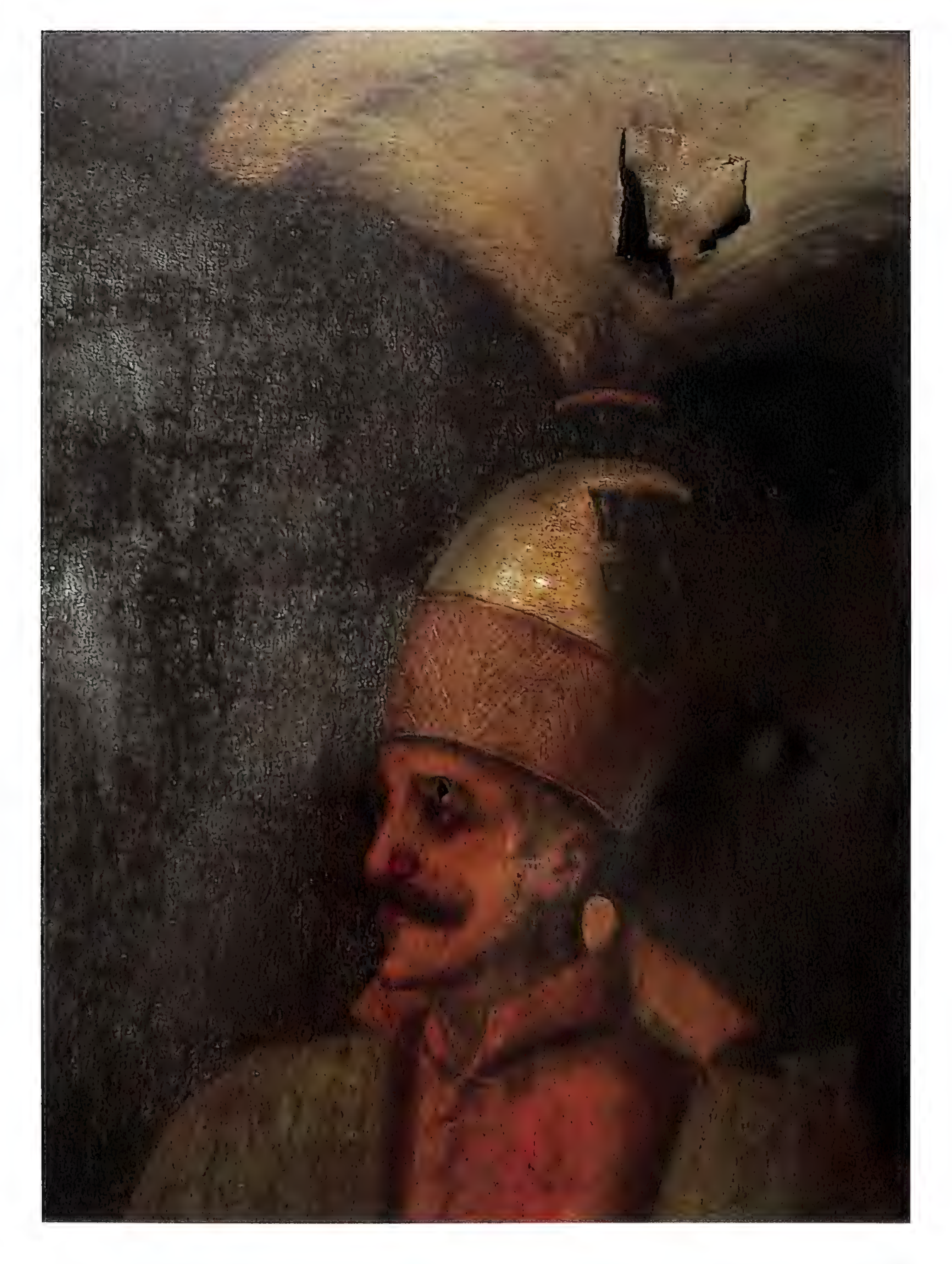
من الواجب كخطوة أولى، وقبل المباشرة بمعالجة أية لوحة كانت، أخذ الوقت الكافي للتمعن بحالتها، وتكوين فكرة شاملة عن كيفية تنفيذها. سابقاً تم قص أطراف قماش جنفاص اللوحات ومعها على الأرجح أيضا بعض الأجزاء المرسومة (الصغيرة). وإحدى أكبر مشاكل هذه اللوحات هو أن أطراف الجنفاص كانت ملصقة بمادة غروية على الأطراف الأمامية لردائد الإطارات. ونتيجة الربط غير المعتاد بين الجنفاص والدعائم، أصبح من غير الممكن التلاعب بشد اللوحة على الدعائم. أدى هذا أيضا إلى اختلاف قوام أطراف الجنفاص مقارنة بأجزائه الداخلية ووسط اللوحة.

كانت أقمشة جنفاص اللوحات في جهاتها الخلفية مليئة بالغبار والأوساخ، وكم هائل من خيوط العنكبوت والرواسب وبقايا الحشرات المتراكمة. تاريخ اللوحات المضطرب كان واضحا للعيان من خلال الثقوب والتشققات المنتشرة بكثرة، كما أيضا من خلال التشوهات البارزة على الجنفاص (الصورة 2). وتمت معالجة الأجزاء المتضررة في الماضي عبر إضافة رقعات لصقت خلف الأجزاء الممزقة. وكانت تلك الرقع

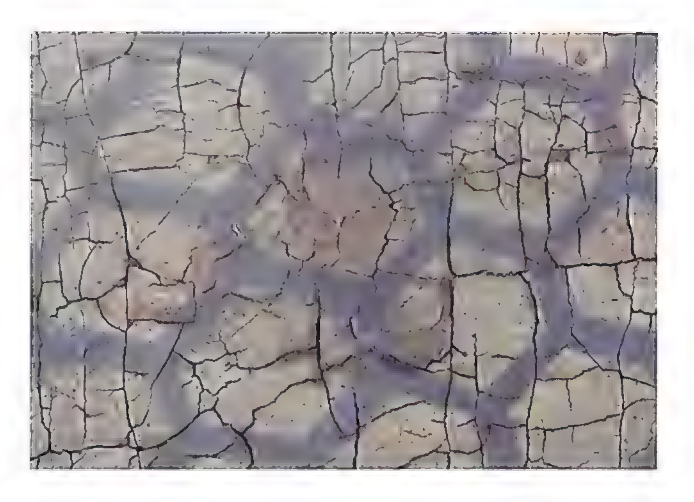


تفصيل من لوحة الإنكشاري (صفحة 92)

الصورة 1
لوحة الموكب الإمبراطوري قبل الترميم داخل الإطار



الصورة 2
تفصيل من لوحة الإنكشاري قبل الترميم، الجنفاص مليء بالتشوهات والتشققات والثقوب



الصورة 3
تفصيل من لوحة المأدبة قبل الترميم: كانت الطبقات الملونة متقشرة، مع نفور في الطبقات اللونية وأجزاء مفقودة

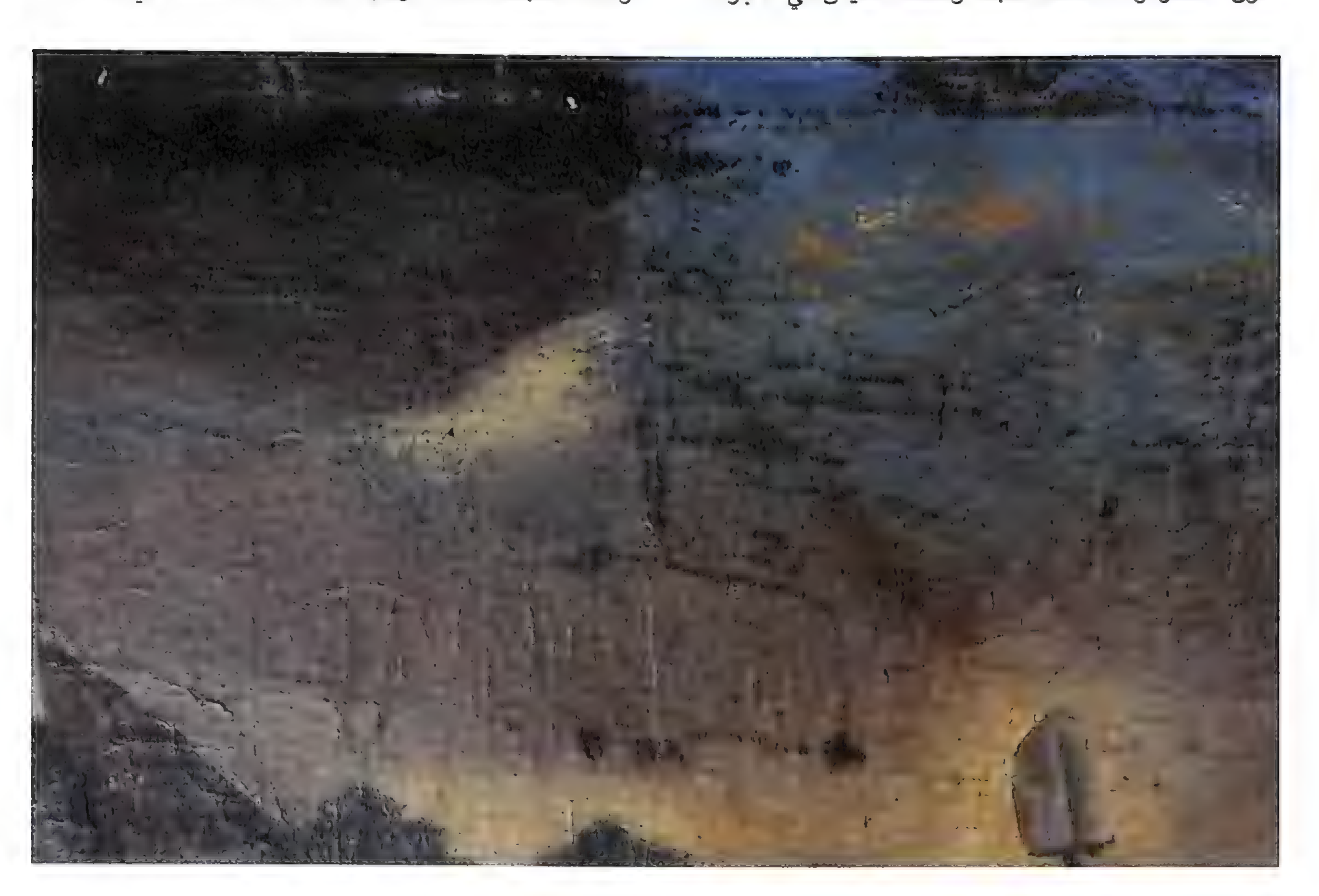
مصنوعة من نسيج خشن ذي حبكات بسيطة غير مشدودة. ومع الزمن أدت هذه الرقع إلى تشوهات كبيرة تركت أثراً واضحاً على واجهة اللوحات. وكان من الصعب معرفة الضرر الأصلي الذي اخفته هذه الرقع.

عانت ردائد الشد بدورها من وطأة الزمن وحملت أضرارا جسيمة من بينها تجاويف صغيرة ناتجة عن ضربات وخدوش وفقدان لأجزاء من الخشب. هذا إضافة إلى أنفاق سوس الخشب، القديمة منها والحديثة، هو ما أدى لإضعاف بنية الخشب أكثر. ظهرت بوضوح ضرورة تبديل الردائد بدعائم تحمل سنادات قادرة على تثبيت الجنفاص بشكل مناسب.

كانت أقمشة الجنفاص مهيأة بطبقة أولية رقيقة من اللون الأحمر. وكانت هذه الطبقة واضحة للعيان في الأجزاء المفتقرة للطبقة الملونة حيث ظهرت كطبقة حمراء شاحبة ناعمة تغطي سطح الجنفاص. ورغم أن طبقة الأساس كانت ثابتة، إلا أن جزءاً منها لم يعد موجوداً نتيجة التصاقها القوي مع الطبقات اللونية وكلما اختفت أجزاء من تلك الطبقات، اختفت معها أيضا أجزاء أخرى من الطبقة الأساس التي كانت تحتها.

وبرزت على الطبقات الملونة مجموعة مشاكل بعضها هيكلية والأخرى جمالية. وبنسب مختلفة، تعرضت الطبقة اللونية مع الزمن إلى سلسلة من التشققات التي تفتحت وتشابكت لتتحول إلى تصدعات صغيرة. نتيجة ذلك تواجدت بقع لونية صغيرة وهشة قابلة للزوال (الصورة 3). كان، وما زال، واضحاً أن للوحات اختلافات في مكوناتها النسيجية على جوانب الجنفاص، أي على الأطراف التي تم دهنها بمادة غروية وإلصاقها على الدعائم. وتعرض العديد من الأجزاء الملونة للتلف، وتطايرت أجزاءٌ منها نتيجة عدة أنواع من الأضرار، منها تلك الناتجة عن صدمات أصابت أقمشة الجنفاص، أو تقشرات تلت التصدعات، أو أضرار أخرى ناجمة عن الحشرات. علاوة عن كون الطبقات اللونية برمتها مهترئة في أجزاء كثيرة من اللوحة.

وقبل المباشرة بالمعالجة المرجوة، كان من الصعب تخيل ما تبقى من الطبقة اللونية الأصلية وذلك لأنها كانت قد تعرضت إلى إعادة تلوين عدة مرات خلال ترميمات سابقة. وكانت الطبقة المعاد تلوينها سيئة للغاية خاصة في الألوان



الصورة 4
تفصيل من لوحة الموكب الإمبراطوري قبل الترميم: كانت السماء قد تعرضت لإعادة تلوين بطلاء أزرق غير مقنع



الصورة 5
تفصيل من لوحة الموكب الإمبراطوري قبل الترميم: كانت اللوحة بقطرات ورنيش وذرق الطيور

الخلفية للوحتي الإنكشاري والصباحي، أما فيما يتعلق بالسماء والخلفية (الصورة 4) في لوحة الموكب الإمبراطوري والنافذة في لوحة المأدبة فقد تعرضت لإعادة التلوين أثناء ترميمات سابقة. والأكثر من ذلك هو أن بعض الطبقات اللونية الأصلية كانت مغطاة بحشوات حمراء قديمة صلبة وسميكة.

أصيبت بعض أجزاء اللوحات بالتعتيم والبهتان في الألوان. احتوت لوحة الموكب الإمبراطوري على مساحات واسعة من الألوان الأخضر والبني والأسود، التي من المرجح جداً أن تكون مع مرور الزمن قد تعتمت فاقدة بريق معالمها التفصيلية. في لوحتي الإنكشاري والصباحي بهتت ألوان الملابس وطغى عليها اللون الأخضر المعتم المائل إلى الأزرق. يعود هذا الأمر إلى نصول صباغ الآزوريت، الذي يُعرف بأنه عرضة لتغيرات من هذا القبيل.

كانت اللوحات الزيتية مغطاة بطبقات عدة مكونة من الأوساخ والغبار المتراكم والورنيش والفضلات وخيوط شبكات العنكبوت وحزء الذباب وبقع لسوائل متنوعة ساهمت جميعها في تعتيم اللوحات (الصورة 5). ومال ورنيش الراتنج الطبيعي إلى الإصفرار خاصة في لوحة الموكب الإمبراطوري حيث نجده مال إلى اللون البني في بعض الأجزاء. كما إن طبقات الورنيش لم تعد تغطي كافة مساحات اللوحات مما أدى إلى منظر غير متوازن وباهت. تمتعت اللوحات بطبقات ورنيش متعددة، طليت بها أثناء فترات مختلفة من تاريخها. حافظت لوحة الموكب الإمبراطوري على بريق أقوى مقارنة باللوحات الأخرى كونها اشتملت على العديد من بقع الورنيش المصفر على سطحها. يمكن إيجاد بعض من بقايا الورنيش في أسفل لوحة الصباحي. وكانت طبقات الأوساخ والغبار التي تغطي اللوحات كثيفة، وتواجدت أيضاً بين طبقات الورنيش المختلفة.

علاج هيكلي وجمالي

بعد إجراء تقييم لأوضاعها، وُضعت خطة ترميم اللوحات بشكل يعيدها إلى الحالة التي يمكن عبرها إدراك قيمتها مجدداً. تمت معالجة اللوحات الأربع بنفس الطريقة، رغم أن الاختلاف في أوضاع بعض منها دفعنا في بعض الأحيان إلى التعامل معها بأساليب ترميم تتلاءم مع احتياجات كل منها الخاصة. وتم توثيق كل مرحلة من مراحل المعالجة بالصور. تم التقاط صور إجمالية للوحات كاملة وأخرى لتفاصيل فيها بالضوء الطبيعي وبالأشعة فوق البنفسجية وظروف إنارة مختلفة لتوثيق حالة اللوحات قبل وأثناء وبعد معالجتها، مما سمح بالحصول على وثائق تصويرية لكل مراحل الترميم ونتائجها. تشكل المستندات والصور جزءاً لا يتجزأ من عملية الترميم. وسوف يتم في ما يلي، تفسير كل خطوة على حدى، مع ذكر الاعتبارات التي واكبت عملية اتخاذ القرار.

إزالة الإطارات وتنظيف سطح اللوحة

تم إزاحة اللوحات عن أطرها وهي في وضع عامودي، بما أن الجنفاص والطبقات اللونية كانت هشة لدرجة لا تسمح

الصورة 6
تفصيل من لوحة الإنكشاري: تمت إزالة الأوساخ السطحية عن خلف الجنفاص بفرشاة

الصورة 7
تفصيل من لوحة الصبايحي: تمت معالجة التشوهات في الجنفاص بالرطوبة والضغط





بإزاحتها عن الإطارات وهي مسطحة على وجهها. تم انتزاع المسامير الحديدية الصدئة عن ردائد الإطارات وتم تحرير اللوحات من إطاراتها بلطف ووضعت على مسند خاص. بعد إزاحة الإطارات تم تنظيفها باستخدام فرشاة ومكنسة كهربائية لشفط الأوساخ سهلة النزع والغبار ومخلفات الحشرات (الصورة 6) مع الحرص بعدم إلحاق الضرر على الأجزاء المتقشرة من الطبقة الملونة. ومن ثم تم تنظيف وإزالة الغبار عن الردائد بكشطها بنعومة بقطعة رطبة من قماش المايكروفايبر.

لقذارة السطح تأثير على مظهر اللوحة بحيث تقوم جسيمات الغبار بامتصاص النور وغالباً ماتعطيها مظهراً معتماً كأن تلقي عليها بـ "وشاح" رمادي اللون. قد يكون لهذا أيضاً أثر يؤدي للتآكل نتيجة الطبيعة الحمضية لآثار الحشرات المتراكمة. بالتالي، تعتبر إزالة الأوساخ عن سطح اللوحة عملية ضرورية قبل البدء بإزالة طبقة الورنيش. وذلك لأن عوامل الذوبان تختلف كثيرا ما بين تنظيف سطح اللوحة من الغبار وإزالة غشاء معتق طلي بزيت الراتنج. وإزاحة الأوساخ قبل كل شيء سهَّلت عملية تنظيف طبقة الورنيش باستخدام أنسب مذيب. بعد تنظيف أولي لسطح اللوحة من الغبار والأوساخ، تبدأ عملية إزاحة الأوساخ القديمة والمتلبدة باختبار مزيج من السوائل المائية المنظفة. وتم اختبار العديد من المواد لاكتشاف أفضلها فعالية في إزالة الأوساخ المتراكمة مع اختيار السوائل الأسلم للوحة الأصلية. ورغم أن هذه الخطوة كانت مفيدة، إلا أنها لم تكن ناجحة بشكل كامل. وأظهرت الاختبارات وجود كم كبير من الأوساخ المتراكمة داخل طبقة ورنيش الراتنج الطبيعي في لوحة الموكب الإمبراطوري. وإذ لم يكن من الممكن إزالة هذه الأوساخ بشكل مستقل اتُخذ قرار إزالتها في وقت لاحق أثناء التعامل مع طبقات الورنيش القديمة. بينما أظهرت الاختبارات التي أجريت على لوحتي الإنكشاري والصبايحي عدم وجود أي أوساخ أخرى وأن الأطراف المغطاة بالإطارات وحدها هي التي بقيت قذرة. كان قد تم تنظيف سطح اللوحات مؤخراً، وهو ما يعني أنه يمكن إجراء تنظيف سريع ثاني وكامل.

بسبب وجود تقشرات وأجزاء ملونة نافرة في لوحة المأدبة تم تأجيل عملية تنظيف الطبقة الثانية. خلال هذه العملية، يجب تعزيز الطبقة اللونية لمنع فقدان أجزاء أخرى منها نتيجة الاحتكاك مع قطن التنظيف. بعد ذلك يمكن المباشرة بتنظيفها بشكل معمق. يتم اللجوء هنا إلى القطن مع سائل تنظيف مائي صالح لإزالة المكونات المختلفة لمثل هذه الطبقات[1].

إصلاح التشوهات ووضع الورق الياباني على الجهة الخلفية

لتأمين سلامة الجنفاص حول ثقوب اللوحات قبل المباشرة بترميمات أخرى، تم وضع الورق الياباني خلف لوحتي الإنكشاري والصبايحي لتثبيت الجنفاص والحد من تزلقه وإعاقة توسع الثقوب والتشققات بانثنائها نحو الأمام أو الخلف أثناء الترميم. تم قص الورق الياباني بالحجم المناسب ومن بعدها تثبيته باستخدام محلول من ميتيل السلولوز مع مياه خالية من المعادن. وبفرشاة تم طلاء الورق الياباني بالمادة، بدءاً من وسط الورقة وصولا إلى أطرافها. وبعد جفاف اللصاق، أصبحت الورقة تدعم أقمشة الجنفاص. والخطوة التالية الهادفة إلى الحد من التشوهات تتمثل بقلب اللوحة بحيث يكون وجهها للأسفل وتحتها قطعة كبيرة من Kapaline[2] المغلف بالسيليكون. ومن ثم وضع الورق النشاف والمبلل قليلا على الجهة الخلفية للجنفاص وفوق الجزء

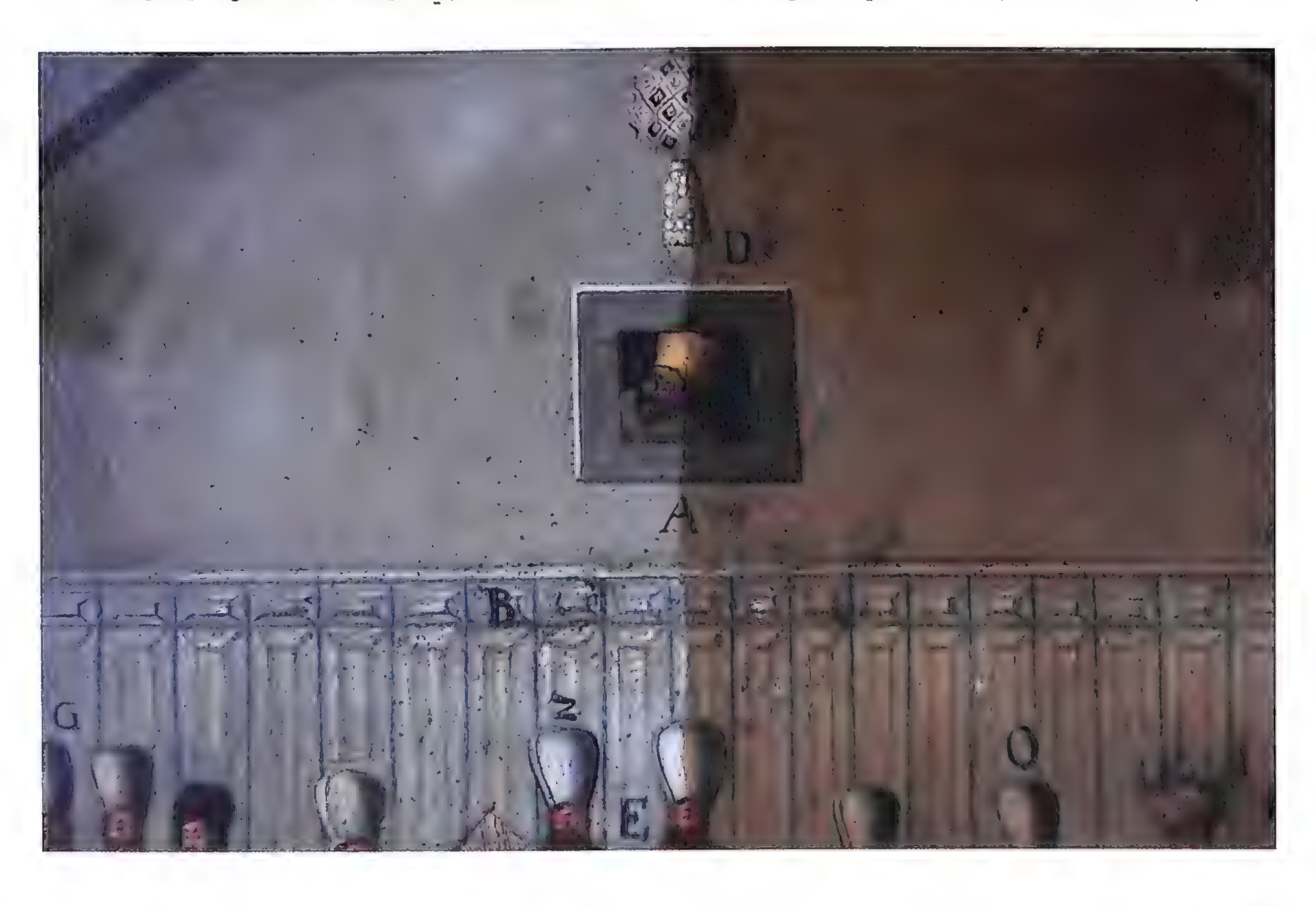
المشوه. تتم إزالة التشوهات بالضغط عليها وكيها مع حرارة معتدلة مما سمح للجنفاص باستعادة امتداده المسطح وإزالة التوائه. من بعدها وُضعت مادة maylar[3] على سطحه، وضُغط عليها من خلال وضع اسطوانات معدنية مسطحة فوقها (الصورة 7)، وبعد ساعات قليلة أصبح الجنفاص ليناً نتيجة الرطوبة، والتشوهات في القماش أصبحت مسطحة بفعل الضغط.

إزالة الورنيش

عادة ما تشكل إزالة طبقة الورنيش المتدهورة والباهتة، الخطوة الأكثر إثارة في عملية الترميم: إذ تمنح متعة للنظر وتسمح برؤية الفرق ما بين الطبقة اللونية الأساسية غير المعالجة وبين جزء اللوحة "الذي تحرر من الغلاف الأصفر" (الصورتان 8 و9). وأظهرت المعاينة تحت الضوء الساطع وعبر الأشعة فوق البنفسجية إضافة إلى اختبارات إزالة الورنيش، أن الطبقة السميكة بشكل استثنائي للورنيش على وجه لوحة الموكب الإمبراطوري احتوى على كمية كبيرة من مادة shellac الصمغية والمكونة من الراتنج الطبيعي والمعروفة بميلها للبهتان الشديد وصعوبة انحلالها مع الزمن.

كما أظهرت اختبارات إزالة غشاء الورنيش إمكانية تحرير سطح الطبقات الملونة منها دون إلحاق أي أذى بالرسوم، وذلك عبر استخدام مذيب كحولي عضوي. لم يكن ممكناً استعمال مذيبات أقوى للورنيش المعتق دون إلحاق ضرر بكل من الطبقات اللونية وطبقات الأساس. و يبدو أن هذا الأمر كان ناتجاً عن التلاحم بين طبقة الأساس والجنفاص. وبالتالي كانت الطريقة الوحيدة الصالحة والأكثر سلامة لإزالة الورنيش عن اللوحات الأربع هي استعمال مرهم الإيتانول. أُجري هذا التطبيق على عدة مراحل ووفق خطوات متتالية: دهنت بالفرشاة طبقة من مرهم الإيتانول، ومن بعدها أضيف عليها المايلار، وبعد بضع دقائق تمت إزالة المرهم بقطيلة مبللة بمذيب من مزيج الإيتانول والإيزوكتان ومن ثم، تم اللجوء من جديد بقطنة مبللة بالإيتانول لإزالة بقع الورنيش المستعصية. وغالباً ماتمت إعادة هذه العملية مراراً.

بالنسبة لهذه اللوحات تم استخدام مذيب على شكل مرهم عوضاً عن الشكل السائل لإزالة الورنيش لأسباب متعددة. أهمها أنه يمكن تطبيق هذا المحلول على الأجزاء المحددة المرغوب إزالة الورنيش المعتق عنها وتركها حتى تنتفخ فوقها. وهذا يعني اختصار مدة تلامس المحلول مع الورنيش حيث توجد أجزاء لها طبقات ورنيش أعتق من غيرها. إضافة إلى تقليص عدد المَسَحَات بالقطن. والسبب الآخر هو أن المرهم يحد من وصول المذيب إلى الطبقات اللونية السفلى. لكن من المهم بعد استعمال مذيب مرهمي الحرص على تنظيف وإزالة كل مخلفاته وآثاره، وذلك للحد من خطورة إلحاق إي أذى بالطبقات الملونة. يشكل هذا



الصورة 8
تفصيل من لوحة المأدبة أثناء عملية إزالة الورنيش عنها: على اليسار الجهة التي أزيل عنها الورنيش المصفر



الصورة 9
تفصيل من لوحة الإنكشاري أثناء عملية إزالة الورنيش: الورنيش الناصل سبب تعتيماً للطبقات اللونية الأصلية

مقدمة لخطوة جديدة في عملية الترميم. ورغم عدم تحبيذ اللجوء إلى استخدام مرهم للتنظيف وعدم اعتباره الأسلوب الأمثل لإزالة الورنيش، تبيّن أنه كان الخيار الأنسب بالنسبة لهذه اللوحات الأربع.

إزالة التلوين المضاف والحشوات القديمة والبقايا الأخرى

في كل حالة وبعد إنهاء عملية التنظيف وإزالة الورنيش يجب إجراء تقييم نهائي لسطح الطبقة اللونية. على سبيل المثال، حسب التوقعات السابقة، كانت معظم أجزاء الطبقة اللونية للوحة الموكب الإمبراطوري سليمة وبحالة جيدة، رغم أن السطح الأصلي كان مغطى بتلوين تمت إضافته بطريقة سيئة جداً ونصلت ألوانه، وكانت الألوان المضافة أكثر سماكة بكثير من الأصلية التي غطتها وهو ماكان جلياً. فقد قام المرممون السابقون بإضافة ألوان بإفراط لتمويه كل شيء من الأجزاء المتآكلة والمقشرة أو المفقودة، وصولاً إلى تغيير جذري على مجمل لون السماء. وتبين أن إعادة التلوين حصلت خلال عمليتي ترميم مختلفتين ولذلك فإن تجاوبها مع عملية إزالتها كانت مختلفة. في بعض الأجزاء التي كانت فيها الطبقة اللونية المضافة رقيقة كانت عملية الإزالة سهلة حيث كان من الكافي معالجتها بالإيتانول النقي، بينما تطلبت أجزاء مستعصية أخرى اللجوء إلى استخدام مرهم للتنظيف، الذي تم تنظيفه من بعدها بالإيتانول النقي. وسمح المرهم بإزالة مواد مختلفة غير مرغوب بها. أدت عملية التنظيف هذه إلى إزالة كل ماهو غير مرغوب به باستثناء بقع اللون الإضافي المستعصية التي تم التعامل معها بمكشك وسائل معدني.

كشفت معالجة اللوحات الثلاث (المأدبة، لوحة الإنكشاري، والصبايحي) عن وجود بقايا للورنيش، والتلوين المضاف، علاوة عن بقايا من الزيت والشمع كانت ما تزال متعشقة بعد مرحلة التنظيف الأولية بالمرهم. لذا تم استخدام مزيج مكون من مرهم منظف آخر في مرحلة تنظيف ثانية (الصورة 10). تم تطبيق المرهم بفرشاة. تلتها عملية فرك خفيفة بالفرشاة لإزالة المواد غير المرغوبة. وبعدها بدقيقة تمت إزالة المرهم وقطيلة قطنية وإيتانول. وبعد نهاية مرحلتي التنظيف، كانت لوحتا الإنكشاري والصبايحي ما تزالان تتضمنان بعض التبقعات، لكن في أجزاء عديدة من اللوحتين، كان هناك خطر بأن يؤدي المزيد من التنظيف باستخدام مذيبات إلى التأثير على الطبقة اللونية الأصلية و/أو طبقة الأساس. وفي كلتا الحالتين، تم اتخاذ قرار بعدم استكمال عملية التنظيف، بل التعامل مع ما تبقى من التنميق القديم والطلاء المضاف في مرحلة التنقيح.

اكتشفنا أمرا مثيرا أثناء معالجة لوحة الإنكشاري. إذ كشف المسح عبر الأشعة فوق البنفسجية عن وجود زخرفة على شكل زهور وهلال واضحة على الرداء برتقالي اللون



الصورة 10
تفصيل من لوحة الصبايحي: إزالة التلوين المضاف بمرهم منظف

(الصورة 11). للأسف، لم يكن ممكنا إظهار الرسوم أثناء عملية التنظيف، لكن تم توثيقها بصور. ليس من السهل إعطاء تفسير واضح لهذه الأنماط. ربما هي زينة زخرفية لملابس منفذة بطبقة رقيقة ولامعة. غير أن هذه الطبقات اللونية الناعمة تلاشت مع مرور الزمن وظلت بقايا الزيت والراتنج مما سمح برؤيتها عبر الأشعة فوق البنفسجية.

التحصين

تم القيام بعملية التحصين وتسطيح اللوحة المتقشرة والألوان المتكوّمة من أجل تثبيت الطبقات وإعاقة فقدان أجزاء أخرى من الطبقة الملونة الأصلية. رغم بروز هشاشة الطبقات الملونة في لوحة الموكب الإمبراطوري إلا أنها كانت قادرة على تحمل عملية تنظيف لطيفة بواسطة قطيلة قطنية، مما يعني إمكانية تنظيف سطحها وإزالة الورنيش قبل الشروع في عملية التحصين، مما يسمح، بالحصول على نتيجة أفضل. يمكن في هذه المرحلة إضافة المزيد من المادة المحصنة في الشقوق وتحت الطبقة اللونية بما أنها لم تنفذ عبر طبقة الورنيش السميك. لكن قبل عملية إزالة الورنيش، تمت تقوية الأجزاء الأكثر تعرضا للتشحف ونفور الطلاء في لوحة الموكب الإمبراطوري باستخدام مادة مائية محصنة من الراتنج الاصطناعي ومدها عبر الضغط اللطيف بالأوزان والحرارة.

خضعت اللوحات الأربع إلى نفس طريقة التحصين، فوُضِعَت على طاولة مغطاة بالمايلار وجهها للأعلى ودعم الجنفاص من جهتها الخلفية. وتمت تقوية الطبقات اللونية باستخدام مزيج غراء السمك، ومنفاخ هواء دافئ ومِلْوَط (الصورة 12). ساعد الهواء الدافئ على تغلغل الغراء خلف الطلاء وإرخائها مما سمح بدفع الأجزاء النافرة من اللون الأسفل وتمسيدها. في حالة لوحة المأدبة، لم يكفِ استخدام غراء السمك، مما تطلب تعريضها لدورة ثانية من هذه



الصورة 11
تفصيل من لوحة الإنكشاري: نمط زخارف مزهرة توضحت معالمه بالأشعة فوق البنفسجية

المرحلة تم تنفيذها عبر استخدام مرهم من الشمع/الراتنج الاصطناعي كلاصق.

إزاحة الردائد عن الجنفاص

كانت أول خطوة للعمل الهيكلي على اللوحات تتعلق بإزالة الردائد الخشبية القديمة والمتضررة. وصعّب القيام بذلك لأن قماش اللوحات كان ملصقاً على ردائدها بدلاً من أن يكون مسمّراً. على مر السنوات، أصبح هناك مشكلة في شدّ اللوحات. وعانى الجنفاص في جميعها من تشوهات كبيرة لم يكن من الممكن إزالتها دون تحريك دعائمها. لذلك كان لا بد من فصل قماش اللوحات عن ردائدها، ونتيجة ذلك كانت عدم القدرة على حماية هذه الردائد. وبما أن أطراف الجنفاص كانت قد قُصّت وكان هناك ثقوب صغيرة في القماش، توجب تبطين اللوحة وتثبيتها على دعائم جنفاص جديدة. وقبل فصل الردائد عن الجنفاص تم تلبيس سطح اللوحات بورق ياباني مع مادةٍ لاصقة[4] لتثبيت اللوحات وحمايتها أثناء المعالجة الهيكلية اللاحقة. وتم تطبيق المادة اللاصقة على اللوحات بالفرشاة عبر دهنها على القماش الياباني مباشرة.

من ثم قلبت اللوحات ووضعت مستوية فوق منضدة مسطحة مغطاة بالمايلار. وتمت إزاحة الدعائم على مراحل حسب الخطوات التالية: تم استخدام منشار ياباني لقطع مجمل المادة الخام إلى أقسام متعددة (الصورة 13). ومن ثم تمت إزالة كل قسم عن الجنفاص بإزميل. وهكذا دواليك حتى تمت إزاحة جميع أقسام الدعائم وأزيلت عنها آثار الصمغ بالإزميل، ما عدا بضعة مليمترات من خشب الدعائم. ومن بعدها تمت إزالة ما تبقى من الرقائق الخشبية بمقشط (الصورة 14).

المادة اللاصقة المستخدمة في الماضي لتأمين تماسك الجنفاص بالدعائم كانت غراءً حيوانياً قوياً جداً مستخرجاً من مواد عضوية ومسح بطبقة رقيقة للغاية. وتم تحرير الأجزاء المثبتة بالمادة اللاصقة القوية بالمقشط. بينما تمت إزاحة بقايا آثار المادة اللاصقة بفرشاة خشنة وسميكة ومياه خالية من المعادن. ومن ثم تم تنشيف الأطراف بورق النشاف ووضعها تحت أوزان ضغط لتسهيل عملية انبساط الجنفاص وتخليصه من كل التشوهات وتهيئته للتبطين.

إزالة الرقع وتخفيف إضافي للتشوهات وتعشعش الحشرات

قبل المباشرة بعملية التبطين توجب تنفيذ عدة إجراءات: إزالة الرقع الموجودة على الجهة الخلفية، والقيام بعملية إضافية لتخفيف التشوهات المتبقية، ورتق الشقوق وإزالة مخلفات الحشرات. كانت الرقع خلف لوحة الموكب الإمبراطوري بسيطة وتم إزالتها بسهولة باستخدام المقشط. بالرغم من كونها غليظة وملصقة بغراء كثيف، لم تكن متلاحمة بشدة مما سمح بإزالتها بسهولة. أما الرقع الموجودة خلف لوحتي الإنكشاري والصبايحي فكانت مغطاة بطبقة سميكة رمادية اللون.



الصورة 12
تفصيل من لوحة الصبايحي: تم تعزيز التقشر على اللوحة باستخدام غراء حيواني وملْوط دافئ

لإزالتها تم استخدام نفس مرهم التنظيف المستخدم لإزالة الورنيش، فدهنت الجهة الخلفية بفرشاة قبل طلائها بالمايلار. بعد بضع دقائق، أصبح بالإمكان انتزاع الرقع عن الجنفاص بلطف وبمساعدة المقشط. وفي النهاية كانت الأضرار طفيفة مقارنة بالرقع الكبيرة المستخدمة للتصليح.

تم إصلاح الشقوق والتمزقات على الجنفاص، خيطا بعد خيط، بمسحوق لحام مكون من البوليياميد[5] وإبرة دافئة. تم استخدام قطع صغيرة من قماش الكتان[6] لتصليح الثقوب واستبدال الأجزاء المفقودة على أطراف الجنفاص. تم لصقها على الجنفاص عبر اتباع طريقة مسحوق لحام البولياميد وإبرة دافئة (الصورتان 15 و16).

وما تبقى من تشوهات الجنفاص تم تمسيدها بمرطب بسيط وتسخين معتدل. وُضعت فوقها ورقة نشاف وأوزان. نتيجة الحجم الكبير والطبيعة المتموجة لأحد التشوهات على لوحة الإنكشاري، كانت هذه العملية بطيئة ومضنية ورغم ذلك كانت النتيجة غير مرضية. وبعد نقاش مطول مع الزملاء، تم تبني قرار إحداث شق على الجنفاص بالمقشط. فالفائض في حجم الجنفاص كان قد تعاظم مع الزمن، وللأسف كان شكله مزعجا لمنظر اللوحة بشكل عام، ولم يكن من الممكن تعديله وتسطيحه بطريقة مختلفة. وتم تصليح طرفي الشق بنفس الطريقة المتبعة في رتق الثقوب.

التبطين والشد

كانت عملية التبطين إحدى أهم الإجراءات في عملية صيانة اللوحات. وتضمن هذا الإجراء استخدام قطعة داعمة ثانية من الجنفاص كبطانة لتعزيز الجنفاص الأصلي وتزويده بأطراف جديدة أطول قابلة لشدها على الدعائم الجديدة. تم تثبيت بطانة الجنفاص من قماش القلوع البوليستري[7] تم تثبيتها على الدعائم المؤقتة بالدبابيس. ومن ثم تم وضع اللوحات على هذا القماش بعناية (الصورة 17). وتم تعليم أطرافها بقلم رصاص. ومن ثم تم تطبيق طبقة رقيقة من مادةBEVA[8] ، وهو عبارة عن مزيج اصطناعي مركب من

الصورة 13
تفصيل من لوحة الإنكشاري:
تحرير الجنفاص من الدعائم
والغراء، تم نشر الدعائم إلى أقسام
صغيرة نزعت من بعدها بواسطة
الإزميل

الصورة 14
تفصيل من لوحة الصبايحي: إزالة
الدعائم المثبتة بالغراء. تمت إزالة
ما تبقى من آثار الغراء والأخشاب
خلف الجنفاص باستخدام مكشط

الصورة 15
تفصيل من لوحة الصبايحي: إدراج
إضافات نسيجية، تم تحديد حجم
الثقوب بواسطة شريط ومن ثم
القصّ من قطعة جنفاص جديدة

الصورة 16
تفصيل من لوحة الإنكشاري:
تحضير الإضافات النسيجية، تم
إلصاق الإضافات النسيجية
بالغراء على الجنفاص بمسحوق
لحام وإبرة حارة









الراتنج/الشمع، على قماش القلوع باستخدام الحرارة لتهيئته للتبطين. وقبل التبطين بيوم واحد، دهن ظهر الجنفاص بغشاء من مادة[9] BEVA371 الساخن كي يسمح للمواد بتشكيل طبقة رقيقة جداً.

ومن ثم قُلبت كل لوحة وتم تمديدها على أرضية مسطحة مجهزة سابقا، وبلطف تم تصفيف بطانة الجنفاص المشدودة بالردائد على ظهر جنفاص اللوحة الممتدة وذلك بعد التأكد من تطابق امتداد جنفاص البطانة على الجنفاص الأصلي وتناغم الحبكات والدرزات مع بعضها البعض لتأمين تلاحم كامل وإعاقة الدرزات من الميل نحو الأمام (الصورة 18). ومن بعدها تم تطبيق اللصاق بمِلْوَط صغير حار. من بعدها مباشرة ، تم استخدام المكاوي الباردة لتثبيت غشاء مادة BEVA الرقيق والتأكد من التصاقه بشكل متين. بعد تلاصق الجنفاص الأصلي مع قماش القلوع على امتداد الدرزات بشكل متماسك، تم لصق ما تبقى من الجنفاصين مع بعضها البعض باستخدام مكوى مسخن بحرارة معتدلة. وفي ختام هذه المرحلة وبعد التأكد من تلاصق البطانة بكاملها على الجنفاص الأصلي تم تمتين اللصاق على الأطراف من جديد وتطلب القيام بذلك استخدام مِلْوَط حار.

من بعدها تم قص اللوحات المبطنة وحررت من القماش الفائض وتم شدها على دعائم جديدة وثُبتت عليها بمسامير صغيرة[10]. أجزاء الدعائم الجديدة السبع (اثنتان عموديتان وواحدة أفقية متصالبة) قابلة للتعديل وقادرة على تأمين اللوحات بالدعم والشد. بعد شدها على الدعائم تم استخدام مُحل مشتق من النفط (White Spirit) لإزالة فائض الـ BEVA عن وجه لوحتي الموكب الإمبراطوري والمأدبة. وتم استخدام مُحل مشتق من النفط (White Spirit) والعمل يدوياً لإزالة فائض غشاء مادة BEVA عن الهوامش المسمرة. أثناء إجراء عملية علاج كل من لوحتي الإنكشاري والصبايحي، تم استخدام قطعة قماش من المايكروفايبر مبللة بمياه غير معدنية لإزالة الغشاء الورقي الواقي عن الواجهة، بينما تم استخدام الكحول الأبيض لإزالة فائض اللصاق عن بطانة الجنفاص.

عزل الورنيش

دهنت كافة واجهات اللوحات الأربع بورنيش عازل باستخدام فرشاة لخلق طبقة مشبعة وموحدة تجهيزا لعملية التنميق، ولعزل طبقات اللوحات الأصلية عن مواد تستخدم في ترميمات لاحقة. تم استخدام ورنيش متوازن مكون من راتنج اصطناعي من نوع Paraloid B72 ممزوج مع مذيب هيدروكربوني دُهنت به واجهة اللوحات بفرشاة، ومن ثم تلا هذه العملية استخدام فرشاة ثانية ناشفة هذه المرة، لتأمين انتشار وتجانس توزع الورنيش بشكل متساوي.

الصورة 17
تبطين لوحة الصبايحي: وضعت اللوحة بعناية ودقة على جنفاص البطانة لتحديد أبعادها الدقيقة

الصورة 18
تبطين لوحة الإنكشاري: تم إلصاق جنفاص البطانة على الجنفاص الأصلي بتذويب الغراء وتنشيطه بالحرارة وتحت ضغط الأوزان



استخدام نوعين من الفرشاة بشكل متتالي يساعد في الحصول على غشاء رفيع من الورنيش الموزع بشكل متجانس.

الحشو

الخطوة التالية بعد إتمام عملية دهن غشاء الورنيش كانت تلك المتعلقة بحشو أو استكمال الأجزاء المفقودة من الطبقات الملونة وطبقة الأساس والتعامل مع قوام الحشوات. تقليد القوام والمستويات في تركيبة الحشوات وتشابهها مع ألوان اللوحة المحيطة الأصلية ضروري لنجاح عملية التنميق التي ستليها. في عملية معالجة لوحتي الموكب الإمبراطوري والإنكشاري تمت تعبئة الفراغات الناتجة عن أجزاء مفقودة بمادة تجارية جاهزة[11] تم تلوينها بالغواش لكي تتوافق مع لون طبقة الأساس الأصلية (الصورة 19). كان هناك العديد من الحشوات القديمة، كانت بعضها كبيرة، وبشكل عام تُرك بعضها لانعدام وجود أية طبقة لونية تحتها.

أما فيما يتعلق بلوحتي المأدبة والصبايحي فقد اتخذ قرار استخدام مادة ملونة لملء الفراغات، تلائم اللون الأحمر لطبقة الأساس. بهذه الطريقة ساهم اللون في تقليد هيكلية اللوحة الأصلية وسهّل عملية التنميق وجعلها أكثر واقعية. والمادة المستخدمة لملء الفراغات مصنوعة من غراء مستخرج من جلد الأرنب والمذوب بمياه دافئة. دون

الصورة 19
لوحة الإنكشاري بعد ملء الفراغات



القيام بخلط المزيج الدافئ يضاف عليه مسحوق الكلس إلى أن يتشرب مجمل المزيج السائل تقريبا. ومن ثم تضاف عليه صبغتان: أكسيد الرصاص الأحمر والأمبر المحروق. بعد إضافة الصبغتين، تخلط كل هذه المكونات بمِلْوَط على لوحة ألوان الرسام إلى أن يتم الحصول على معجون متجانس. يتم بعدها تطبيق هذا الخليط لملء الفراغات بسكينة معجون، يعدل من بعدها بقطيلة قطنية مبللة.

لتحسين نوعية واجهة اللوحة ومحاكاة سطح الألوان الأصلية المحيطة بها، تمت معالجة التصدعات والأضرار في النسيج ونفور الطلاء في الثقوب باستخدام المقشط. في بعض الأحيان، تم استخدام المركب الكيميائي (Golden Fibre Paste) المكون من جزيئات الأكريليك تم تطبيقها على القماش باستخدام فرشاة صغيرة بغية خلق ارتفاع في مستوى أجزاء القماش المفقودة.

التنميق (الرتوش)

قبل التنميق، تم دهن واجهات اللوحات الأربع بطبقة ثانية من الورنيش لتأمين تشربها التام وتحكيم سدّ الفراغات. خلال معالجة لوحة الموكب الإمبراطوري، تم دهن طبقة من مادة MS2A[12] بالفرشاة. بينما تم اللجوء إلى استخدام مادة Laropal A81[13] على اللوحات الثلاث الأخرى. تم تطبيق هذه الأنواع من ورنيش الراتنج الاصطناعي بفرشاة ومن بعدها تم استخدام فرشاة ثانية أخرى ناشفة لتمسيدها.

مع نهاية مراحل ترميم تلك اللوحات، بدأ العمل في التنميق. استلزم قبل كل شيء تلوين الأجزاء المتضررة والمفقودة، وكان الهدف النهائي الحفاظ على المظهر التاريخي لتلك اللوحات النادرة والتي تعود للقرن السابع عشر، دون أن تبدو مزعجة للنظر أو تعطي انطباعا بأنه تم تنفيذها دون عناية. بعض الأجزاء التي زالت منها الطبقة اللونية والتي بقيت محافظة على إضافات التلوين المطبقة عليها في الماضي والتي لم يكن ممكناً إزالتها، تم تنميقها بطلاء جاف Mowilith 20[14] ، خففت إلى أبعد حد تغطية مكونات اللوحة الأصلية. في بعض الحالات، أثناء عملية التنقيح تم استخدام ملونات كمادة لماعة لخلق نفس مظاهر طبقة اللوحة المعتقة. أضيفت أيضاً مادة Mowilith 20 على هذه الصبغات للحصول على مزيج من المذيبات العضوية. بعد القيام بالتنقيح على الأجزاء المفقودة والمتضررة، لوحظ أن نصول الألوان والخدوش كانا واضحين ومزعجين للنظر. لذلك تمت معالجتهما عبر وضع لمسات أخيرة بشكل شفاف ودون تغطية ألوان اللوحة الأصلية حيث أمكن تحقيق ذلك (الصورة 20). ومن بعدها تم تخفيف حدة وضوح بعض الطيوف لرسوم قديمة مستبعدة (pentimento)[15] مؤذية للنظر عبر التنقيح (الصورتان 21 و22).

تواجدت على لوحة الموكب الإمبراطوري عدة بقع متبعثرة على المباني الرمادية المرسومة بالجهة اليسرى لأسفل اللوحة. وكان القرار بتخفيف حدة هذه البقع دون إزالتها كليا، كونها تشكل جزءاً من تاريخ اللوحة، وربما كان وجودها متعمداً. في الماضي تعرضت عدة أجزاء لماعة من اللون البني المسود والقاتمة إلى الكشط خلال عمليات ترميم سابقة. تمت معالجة هذه الأجزاء عبر التنقيح مع احترام التقاليد المتبعة في هذه اللوحات الكبيرة التي تعود للقرن السابع عشر. في حين تم تنقيح كل الأجزاء المفقودة والتي كان بعض منها متضرراً إلى حد صعب معرفة مظهرها الأصلي. تم إدماج هذه الأجزاء باللوحة إلى درجة ما. لكن يجدر القول بأنه لم يتم تنقيح كل الأجزاء المفقودة كي لا تبدو اللوحة وكأنها تعرضت لإفراط في الترميم. كخطوة أخيرة، تم تعويض بعض الخلل الموجود في بريقها

باستخدام مادة لماعة شفافة ومكمِّدات تجعلها تبدو مغطاة بطبقة رقيقة من الصباغ المعتّق النظيف.

الورنيش الأخير

تطبيق الورنيش الأخير خطوة مهمة من مراحل معالجة اللوحات. فهي تَهِبُ الجنفاص بريقاً منتظماً وتشبعاً جيداً للألوان وعمقا في تكوين اللوحة بشكل عام. تم تطبيق طبقة من الراتنج الاصطناعي المتوازن Regarlez[16] بالكحول المعدني ودهنت بالفرشاة لتأمين تشربها التام ومن ثم تم التنقيح باستخدام ألوان Gamblin Conservation Colours.[17] فيما يتعلق بلوحة الموكب الإمبراطوري، تم رش ورنيش من نوع Laropal A-81 من أجل إحداث توازن في اللمعان وتشكيل طبقة رقيقة فوق طبقة التنقيح.

نتائج الترميم

بعد إنجاز كافة مراحل المعالجة، ها هي اللوحات الآن بوضعها الممتاز (الصورة 23). ليس فقط على صعيد هيكلتها التي ازدادت حصانة بل أيضا على مستوى شدها المتوازن تحررها من طبقات الأوساخ، والورنيش المتقادم، والتنميقات القديمة. وتساعد عملية التحصين على إعاقة تدهورها المستقبلي وتقييم جمالي أفضل لهذه اللوحات. عمليات التنظيف وإزالة الورنيش أظهرت الألوان الأصلية للوحات كما كانت في الماضي والذي كان الدهر قد حجبها عن الأعين خلف طبقات من الأوساخ والورنيش الناصل. وبطبيعة الحال، لم يفلح الترميم بمعالجة البهتان الحتمي لبعض الأصباغ. ملء أجزاء اللوحات المفقودة والتنقيح أعادت لها حلتها الجمالية. ورغم أنه تمت معالجة كل لوحة بشكل مختلف إلا أن الهدف كان إعادة الشروط الهيكلية والجمالية إلى نفس المستوى بالنسبة للوحات الأربع وترميم إطاراتها وتذهيبها الذي تكامل بشكل رائع مع ألوان اللوحات وتراكيبها اللونية وشكّل أبرز دليل على ثراء من كلّف برسمها. بفضل أعمال الصيانة والعلاج الشاملين، تمت المحافظة، لأجيال قادمة على أربع لوحات هابسبورغية – عثمانية ذات قيمة تاريخية لا تقدر بثمن.

الصورة 20
تفصيل من لوحة الإنكشاري أثناء التنقيح: تم تنقيح البقع البيضاء الموجودة على الثوب أرجواني اللون

[1] EDTA يتكون مزيج التنظيف من مادة EDTA مع مياه منزوعة الشواردEDTA. هو حمض كربوكسيلي متعدد الأمين مع مادة صلبة عديمة اللون قابلة للانحلال في الماء. وظيفة هذا الحمص لقط "عزل" الشوارد المعدنية.

[2] Kapaline هي بولي يوريثان لبّ رغوة قاسية فاتحة اللون مغطى من الجهتين بطبقة مصبوغة بالأبيض غير لامعة.

[3] Mylar غشاء شفاف عديم اللون من البوليستر قابل للتليّن بالحرارة، مغطى بالسليكون مما يضمن عدم التصاقه على سطح اللوحة أثناء العمل عليها.

[4] اللاصق السطحي على لوحة الموكب الإمبراطوري والمأدبة كان محلولاً مكون من مادةBEVA 371 ومُحل مشتق من النفط (White Spirit) تم تطبيقه دافئاً على سطح النسيج. لكن خلال معالجة لوحتي الإنكشاري والصبايحي، تم استخدام ميتيل السيليلوز في مياه منزوعة الشوارد.

[5] Lascaux Welding Powder 5065 هو مادة لاصقة من راتنج النايلون 12 المذاب بالحرارة والقابل للتلين بالحرارة.

[6] تم لصق البطانة بنوعين من الغراء: إما بمحلول من غراء جلد الأرنب أو بمحلول Beva D8 في الماء. قبل إنجاز عملية التبطين، تم تثبيت البطانة على دعائم موقتة. صُقل عليها الغراء بالفرشاة. أثبتت البطانة الملصقة بمادة Beva D8 أنها أقل عرضة للاهتراء.

[7] قماش القلوع أو القماش المستخدم لشراع السفن هو نسيج أحادي الليف من البوليستر خاص بالترميم يتم حبكه وهو ساخن.

[8] BEVA يتكون من Elvax (بوليمير من خلات فينيل الإيتيلين) وراتنج الكيتون N (بوليسايكلوهيكزانون)، والسيلولين 21 (إستر فتالات كحول الهيدروأبيتيل) والبارافين.

[9] تم تمديد BEVA 371 مع محل مشتق من النفط (White Spirit) لضمان تطبيق طبقة رقيقة.

[10] تم وضع قطعة سميكة من الورق بين قماش القلوع والمسامير لتفادي تعرض القماش لثقوب أو تشوهات.

[11] Modostuc مادة مالئة من كربونات الكالسيوم مع كمية قليلة من كبريتات الباريوم في بوليمر من خلات البوليفينيل.

[12] MS2A هي راتنج من بوليسايكلوهيكزانول. تم هنا استخدام محلول من الراتنج في محل أليفاتي معدني كورنيش.

[13] Laropal A81 راتنج Urea Aldehyde هو راتنج ألدهيد البولة. تكونت طبقات الورنيش من Laropal A81 ومزيج من المحلات المعدنية.

[14] Mowilith عبارة عن راتنج من خلات الفينيل المحلول في مزيج من الخلّون والإيتانول.

[15] pentimento (تنقيح) إشارة أو علامة على تعديل في الرسم أجراه الرسام أثناء عمله على اللوحة، وهي علامة تبرز أكثر مع مرور الزمن.

[16] Regalrez 1094 علامة مسجلة لشركة Hercules لراتنج هدروكربوني منخفض الوزن الجزيئي. يتكون من أستيرين والفاميتيل الستيرين المرجعتين. في هذه اللوحة تم استخدام محلول من مادةRegalrez 1094 مع Scellsol T.

[17] Gamblin Conservation Colours مكوّنة من Laropal A-81 (راتنج ألدهيد البولة) ومُحلات معدنية وأصباغ تحافظ على ألوانها رغم التعرض للضوء.





الصورتان 21 و22
تفاصيل من لوحة الإنكشاري قبل التنقيح (الصورة 21) وبعده (الصورة 22). على الجهة اليمنى من الخنصر نجد حالة تنقيح واضحة (الصورة 21). تم إزالة هذا الإيماء المزعج عبر التنقيح (الصورة 22)



الصورة 23
الموكب الإمبراطوري بعد الترميم داخل الإطار (للمقارنة بين وضعه السابق مع وضعه قبل وبعد المعالجة، راجع الصورتين 1 و23)



باولا ألكسندر هيرّيرو

الإطار الأنسب كأحد أركان اللوحة:
ترميم أربعة إطارات مذهبة تعود للمدرسة النمساوية في القرن السابع عشر

وهكذا، فالإطارات المذهبة ذات الهالة المدججة
بأطرافها الحادة والمُشعة،
تكسي بهاءً ساطعاً بين اللوحة والعالم غير الواقعي.
وانعكاس أشعتها، مثل خناجر صغيرة متحركة
تقطعُ باستمرار تلك الخطوط التي نرسمها دون وعي بين
اللوحة الخيالية والواقع المحيط بها.
خوسيه أورتيغا يي غراسيه[1]

تُشكّل إطارات اللوحة، بالإضافة إلى وظائفها الجمالية، مصدر معلومات تاريخيّة وتقوم بدور حامي جوانب اللّوحة. فاللوحة الفنية المندرجة داخل إطار جيّدُ الصُنع لها فرص أكبر في البقاء بحالةٍ سليمة لفترة زمنية أطول. لكن وحتى يومنا هذا، فإن الإطارات في بعض الأحيان لا تحظى بالاهتمام الكافي باعتبارها عنصراً من العمل الفني. سوف نقوم في هذا الفصل الذي يصف عملية الترميم بإعادة تقييم الوظائف الجمالية والعملية لأربعة إطارات (الصور 1-4).

الطراز والتاريخ

نادرة هي الإطارات التي تمكنت من تخطي الزمن والبقاء بشكل سليم وجيد. لذلك وفي حالتنا بالذّات، تحظى هذه الإطارات الأربعة بأهمية خاصّة كونها تعود لنفس الفترة الزمنية التي تم فيها إنجاز اللوحات ومتوافقة تماماً مع النسق الهابسبورغي المتبع في القرن السابع عشر. صُنعت هذه الإطارات بحدود منتصف القرن السابع عشر، كي تُركّب على مجموعة من اللوحات كلّفت عائلة كوفشتاين الفنانين فرانز هورمان وهانز غيمينجر بتنفيذها.

واعتباراً من النصف الثاني للقرن السابع عشر، انتشر داخل الإمبراطورية الهابسبورغية نمطان من الإطارات. كان أوّلُهما مُكوّناً من عوارض مُصقلة صنعها النّجّارون على الطريقة المُتّبعة في هولندا. وعادةً ما كانت هذه الإطارات مُكوّنة من أخشاب مُستوردة، منها خشب الورد أو الآبنوس، زيّنها صانعوها بزخرفات ذات أشكال مُتموّجة ومُترقرقة. بينما كان النمط الثاني للإطارات المنتشرة مصنوعاً على الطريقة الإيطاليّة ولرُبّما تم إدخالها إلى فيينا وسالزبورغ ومنها إلى البلاط الهابسبورغي عبر ألمانيا. وهذه الإطارات مصنوعة وفق النمط الباروكي الإيطالي أي مزودة بأقدّة منحوتة تتعاقب فيها المُجوّفة منها مع تلك المُحدّبة، وعادةً ما تكون مُزيّنة بزخرفات نباتية لأوراق شجر ومتأثرة بنماذج عصر النهضة. ترك فنّانو الجبس الإيطاليون تأثيرهم، حيث زاد التفنن في الإطارات وبرزت هذه الأعمال الخشبية المطلية بالذهب بكثافة في المشغولات الخشبية المُنتجة في بافاريا والنمسا إبان تلك الفترة[2].

بعد إجراء دراسات وفُحوصات حول الطراز المُتّبع لزخرفة هذه الإطارات توصّلنا إلى نتيجة أكيدة: ألا وهي أن جميعها مُتأثرة بالفنّ الإيطالي من حيث الأقدة البسيطة، المطليّة بالذّهب، والمُزيّنة بزخرفات محفورة تتعاقب فيها الأجزاء المُجوّفة مع تلك المُحدّبة (الصورة 5). كما تم تزيين الإطارات في وسطها وعلى زواياها بشريط من الزخرفات النّباتية وتحديداً برسومات لأوراق الأشجار الطبيعية. علاوة عن هذه الزخرفات نجد أيضاً رسومات لدائرة مُشابهة في شكلها للشمس (يبلغ قطرها 4 ملم) تم نقشها بشكل عشوائي ومكثف على زوايا الأقدّة العريضة، ممّا أعطاها شكل نسيج مُوحّد يشبه في مظهره بشرة النعامة. كما نُقش نصف دائرة صغيرة (يبلغ قطرها 5 سم) على الشق المسطح لإعطائه الشكل المُعرّج. وفي وسط كل جهة وعلى الزوايا، نجدُ الشمس ونصف الدائرة منقوشتين مع دائرة صغيرة جداً (يبلغ قطرها 1 ملم) كان الهدف من ورائها خلق نوع من التوريق.

وإن أجرينا مُقارنة بين الإطارات الأربعة وبعض نماذج القرن السابع عشر من جنوب إيطاليا والموجودة لدى مجمُوعة روبرت ليمان[3] لشعرنا بتأثيرات هذا الطراز عليها بشكلٍ واضح جداً: فهُنا نُشاهد الأقدّة المذهبة المتموجة مع زخرفات نباتية محفورة لأوراق الأشجار. نجدُ مُجمل زخرفات هذه الإطارات الأربعة التابعة لمجموعة متحف المستشرقين مركزة في وسط وزوايا أقدّة إطار اللوحة، وهذه كانت إحدى ميزات عصر الباروك، حيث مُنحت اللوحات حلة بصرية بانطباعات توحي بالحركة والنشاط.

الترميم والمعالجة

تعتمد كافة التدخلات في حقل ترميم الإطارات على نفس المعايير المتبعة في ترميم اللوحات: حيث تُشكل عمليتا تحصين

تفصيل من لوحة الصبايحي
(ص 93)

لصورة 1
مأدبة عشاء أقامها الصدر الأعظم
على شرف السفير، حوالي 1640





الصورة 2
الصبايحي، حوالي 1640

الصورة 3
الإنكشاري، حوالي 1640

الصورة 4
موكب إمبراطوري، حوالي 1640



الصورة 5
سلسة زخرفات نباتية غصينية على أرضية مخرمة



الهيكلية والترميم الوقائي، الأولويات والأهداف في آنٍ واحد. وبطبيعة الحال، فإن إعادة الرسم والتذهيب، هما أيضاً مرحلتان مهمتان لترميم الإطارات بشكل متكامل.

الصناعة

أُنجِزَت الإطارات الأربعة في نفس المشغل الحرفي الصّغير لذا فقد صُنعت كلها في نفس الفترة الزمنية وبنفس الطريقة والتقنيات والزخرفات. الخشب المستخدم هو على الأرجح من خشب الصنوبر (Pinus Cembra ، المُنتشر في جبال شمال إيطاليا).

صُنِعَ الإطار من طبقتين مُتطابقتين من الأقدّة وُضعت الواحدة فوق الأخرى، أسفلُها مُكوّن من أربع قطع خشبيّة طويلة ذات لجام يعشقها سوية (الصورة 8)، ممّا يُعطي صلابةً للإطار بأسره. أما الطبقة العليا من الأقدّة فهي متماسكة مع الطبقة السفلى بمسامير الدّسار، في حين تمّ جمع أطرافها بمفاصل عبر خشبتين بزوايا مائلة تم تثبيتها مع بعضها البعض في الزوايا. شكلها (الصورة 9) بسيط للغاية، مع تلفيفة منفتحة نحو الخارج وهو ما يخلق سلسلة أشكال منحوتة (تلفيفة وفجوة وكعب).

التقنيات

بعد القيام بدراسة دقيقة للطبقات المُختلفة التي كوّنت أقسام الإطارات، تم التوصل إلى نتيجة سمحت لنا باكتشاف الأساليب المتبعة في صناعتها.

تمثلت أول خطوة في إعداد الخشب بطلاء غراء حيواني ساخن لتعزيز تماسك الطبقات المتعاقبة. حيث توجد العديد من أنواع الغراء بصفات خاصة تتغير بموجب الجلد الحيواني المُستخرجة منه.

بعد تنفيذ عملية الطلاء بالغراء، يتم دهن الخشب بعدة أساسات من اللون الأبيض الكثيف إلى أن يتم الحصول على أساس سميك، تُصقل بعدها مباشرة كي تتماسك وتكون جاهزة لطلائها بالذهب والرسم عليها وزخرفتها. تُعتبر هذه الخطوة الأهم الواجب اتباعها للحصول على نوعية جيدة من الصقلة الذهبية المائية، أي لمنح الأساس ما يلزمه من ليونة للحصول على النوعية المثلى من التذهيب المائي. يتكون الأساس من الكلس، بينما تم استخدام الغراء الحيواني من أجل تماسك الإطار.

للقيام بالتذهيب توجب تغطية الأساس المطلي بالكلس الأبيض بطبقة مُكونة من الطين المحمر الممزوج مع الغراء الحيواني. يُستخدم الأساس الطيني الأحمر مع الإطارات المذهبة، بينما غالباً ما يستخدم الطين الأسود والأصفر تحت طبقة التذهيب عند التوريق بالفضة. فاللون الأحمر على هذا الغشاء النهائي قبل التذهيب يضفي خاصيّة دافئة للون الذهبي. عادةً ما يكون العنصر الضابط مُكوّناً من غراء السمك، وهي المادة التي تم استخدامها هنا في عملية التذهيب. فبعد جفافه، تم ترطيب الغشاء لسماح تفاعُل العنصر الضابط، تلاها مباشرة وضع وريقات الذهب.

كان الصقل آخر خُطوة. ففي هذه الحالة، صُقلت زخرفات الإطارات الأربعة بينما تم إبقاء الأجزاء الأخرى بحالة غير ملمعة، وذلك لإدخال تباين بين لوني الذهبي اللامع والذهبي الكامد. ومن بعدها، تم تنفيذ التلميع بعقيق يمانيّ وتوجّب القيام بذلك قبل جفاف الطين الأحمر بشكل كامل.

حُفرت الزخرفات بينما كانت الإطارات ما تزال في حالة ليّنة ورطبة (الصورتان 10 و11) خاصة على وسط أطراف

الصورة 6
إطار إيطالي، أواخر القرن السابع عشر
مجموعة روبرت ليمان

الصورة 7
إطار من جنوب إيطاليا، بين القرنين السابع عشر والثامن عشر
مجموعة روبرت ليمان

الصورة 8
زوايا مضبوطة المفاصل أو أسلوب الوصل بنقرة ولسان

الصورة 9
مقطع جانبي للإطار



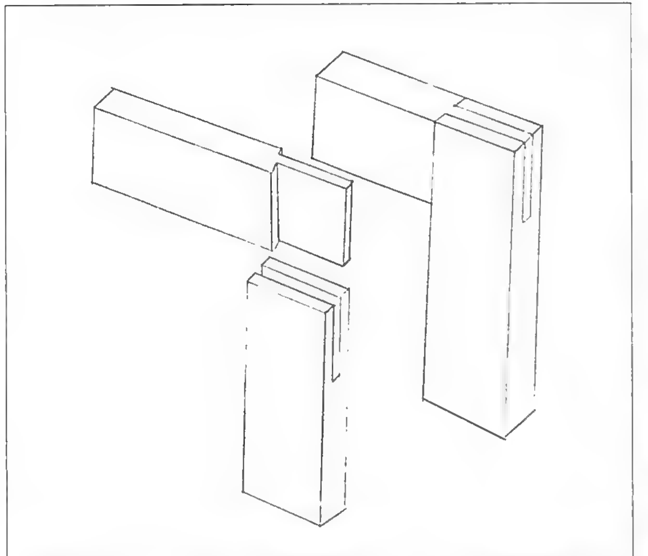


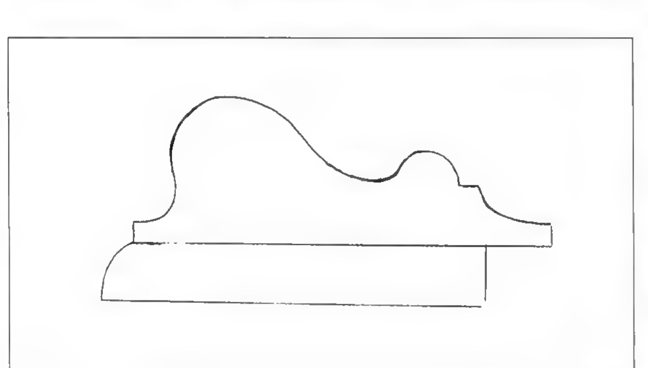
الأقدّة الخارجية وعلى الأجزاء المسطحة بين الشكلين الداخليين. ونجد أيضاً زخرفات نباتية على شكل محلاق في الأجزاء الوسطية وعلى مدار كافة أطراف الإطارات.

الترميم

عانت هذه الإطارات الأربعة من مرور الزمن. والسببان الرئيسيان لتدهور حالتها هما صيانة الإطارات التي أدت إلى فقدان بعض من أجزاء طبقتيها الأساسية والمُذهبة، إضافة إلى تعرُّضها لعمليات ترميم غير مناسبة مثل إعادة تلوينها باللون الأسود (الصورة 12).

تعرضت مفاصل اللسان ونقب التعشيق على الزوايا للتلف





مع مرور الزمن، وتم فقدان مقدار كبير من الأجزاء السطحية للخشب، وهو ما أدى إلى كشف المفاصل الداخلية.

انتشرت على الإطارات ثقوب مداخل ومخارج أنفاق سوس الخشب وأثبتت الثقوب الجديدة استمرار تعشعش سوس الخشب بداخلها عند وصول الإطارات إلى المختبر في هولندا. كما تواجدت أيضاً تشوّهات وخدوش متعددة على الجهة الخلفية للإطارات. علاوةً عن ذلك، كانت الإطارات قذرة ومغبرة بشكلٍ يثير القلق إذ غطت طبقات من الأوساخ وذرق الطيور وبقايا الحشرات ولطخات من بقع الطلاء الأبيض وقطرات الورنيش وغيرها، كلا الجهتين الأمامية والخلفية للإطارات. وهو ما شكل تقشراً على الأجزاء الأفقية أدى إلى جعل الزخرفات الموجودة على سطحها أشدّ قتامة.

ظهرت الزخرفة على الإطارات الأربعة بشكل طفيف، إلا أنها كانت مغطاة بالكامل تحت غشاء من الطلاء الأسود. تم استخدام الكلس الأبيض لنسخ الرسوم قبل المباشرة بأعمال الترميم (الصورة 13). سمح هذا للمرمم بالتعرف مسبقاً على ما سيجده تحت الطبقة السميكة من الطلاء الأسود.

المعالجة

من المهم قبل المباشرة في ترميم أي إطار التأكد من المواد الأصلية والأساليب المتّبعة في صناعتها وذلك من أجل الحفاظ









الصورة 10
أدوات تُستخدم لتنفيذ الزخرفات

الصورة 11
مثاقب لحفر الزخرفات بسنابك حادة متعددة الأشكال

الصورة 12
أجزاء مفقودة من طبقة الأساس وأخرى أُعيد تلوينها بالأسود

الصورة 13
نُسخة عن الزّخرفة بالمثقب

الصفحة المقابلة
الصورة 14
فصل قِدّتي الإطار

الصورة 15
إعادة اللُّحمة بين قدّتي الإطار

الصورة 16
إزالة التلوين المُضاف

الصورة 17
إزالة بقايا التلوين المُضاف

الصورة 18
إضافة الجبس الجديد

الصورة 19
التذهيب مجدداً والتلميع

على الوحدة المتكاملة للمواد الأصلية. ويجب أن يتمثل الهدف الأصلي بحماية وصيانة المظهر الخارجي للإطار وإعادته قدر الإمكان إلى حالته الأصلية. وفي حال تعذر ذلك، يجب استخدام نفس المواد والأساليب التي تم استخدامها في صناعة الإطار. بعض المواد المُستخدمة في الماضي قد لا تكون متوفرة اليوم. لذا فعلى المُرمّم الخبير أن يعرف كيفية تكوين العديد من هذه المواد انطلاقاً من الصفر.

تم استخدام الفرشاة والمكنسة الكهربائية لإزالة الغبار والأوساخ سهلة الزوال عن أسطح الإطارات الأربعة وإزالة الضرر الناجم عن العوامل البيولوجية. وبغية الحدّ من إمكانية إلحاق أدنى الأضرار على سطحها القيّم، تم استخدام مبيد حيوي للقضاء على سوس الخشب وتفادي الابتلاء بها في المستقبل.

قبل كل شيء، تم دهن طبقات الإطارات الأكثر تضرراً قدر المُستطاع بغراء حيواني مسخن. وما زاد هذه العملية صعوبة، وجوب اختراق هذه المادة لطبقات الغبار والأوساخ قبل تغلغُلها إلى الداخل.

تمثلت الخطوة الثانية في معالجة الإطارات بتحصين وتثبيت هيكلها وكذلك توطيدها بشكل مستدام. لذلك تم فصل الأقدّة العليا عن تلك السفلى وأعيد توحيدها مجدداً باستخدام لاصق صناعي وتثبيتها بكماشات للضغط إلى أن تلاصقت بشدة (الصورتان 14 و15).

عندما وصلت هذه الإطارات إلى المختبر كانت جميعها مكسوة بطبقة طلاء أسود. وكانت زخرفات المحلاق على زوايا ووسط الإطارات إضافة إلى الزخرفات المحفورة بالمثقاب تكاد لا تشاهد لكثرة تحجبها باللون الأسود.

وبعد إتمام بعض الاختبارات، توضح أن اللون الأسود المدهون كان مقاوماً للمذيب. ولم تتمكن المذيبات القطبية، أو غير القطبية، من إزالة الصبّغة المُعتّقة التي أصبحت جزءاً من الخشب. لذلك، تم إزالتها بمقشط وسيبك. ومن ثم تم استخدام مزيج من المذيبات المعطرة مع هيدروكسيل ميتيل السيلولوز لإزالة بقايا الطلاء الأسود الأكثر عصياناً (الصورتان 16 و17).

أبرز فحص الإطارات أنها كانت مطليّة بالذهب، حيث تم استخدام طين بني أرجواني كأساس للتذهيب المائي. لكن بعد القيام بفحص دقيق على أجزاء مختلفة من زوايا الإطارات الأربعة لم يظهر أي أثر للتذهيب، ربما لأنها كانت قد أُزيلت قبل إعادة طلائها باللون الأسود.















الصورة 20
التذهيب الجديد

تم إصلاح الأجزاء الخشبيّة المفقودة واستكمالها بحشوات تم تشكيلها من مادة صمغية مكوّنة من مركبين وتدخل مادة الإيبوكسي سهلة الانتزاع في تركيبها. تبع ذلك عملية دهن كافة سطوح الأجزاء المحشوة بالجبس والأكسيد (صورة 18) وذلك باتباع نفس مواصفات أساليب صناعتها الأصلية بغية السماح للإطارات باستعادة مظهرها الأصلي.

ولانعدام وجود أي أثر للتذهيب الأصلي، تم إعادة تذهيب أسطح الإطارات الأربعة بوريقات ذهبية عيار 23 قيراطاً (الصورتان 19 و20). ومن بعدها بأربعٍ وعشرين ساعة، كان لا بُدّ من تعزيز الزخرفات الغصينية المنقوشة على شكل محلاق، قبل تلميع وتمليس الزوايا الخلفيّة لأطراف الإطارات. ومن ثم تم تحسين مظهر الإطارات المطلية بالذهب بغشاء مائي لتحقيق التناغم بين الألوان والتوافق مع الشكل المماثل لعمرها وخصوصيات تلك الفترة الزمنية.

وُضعت اللمسات الأخيرة على الإطارات عبر دهنها بطبقة من طلاء الراتنج الطبيعي من مادة اللك والممزوج مع محلول كحولي من اللك الصافي الذي تم تطبيقه أثناء التلميع باستخدام فرشاة صينية عريضة.

وبعد المشاورات مع مسؤولي المتحف، اتُخذ قرار سدّ الوصلات بسبب اهتزازات ضئيلة كانت ما تزال تعاني منها الإطارات. وللقيام بذلك تم استخدام الشمع الملون وتم من بعدها تغطية طبقة الشمع هذه بالذهب.

تركيب الإطارات

تناسبت اللوحات بشكل جيد مع إطاراتها، لكنها كانت غير ثابتة أبداً قبل ترميمها وكانت شروط نقلها وتخزينها سيئة للغاية. وعدم تماسك مواد الإطارات، واعوجاج بعض دعائمها أدّيا إلى النتائج الواضحة التي رأيناها على اللوحات. كانت اللوحات قد ثُبتت على الإطارات بمسامير مربعة مدقوقة بطريقة سيئة جداً. تمت إعادة تعليقها على الحائط بمثبتات معدنية مصنوعة حِرفياً على شكل أقواس ومزودة بحلقة مع مسمار على وسط الجهة الخلفية العليا للإطار. تم الحفاظ على نظام التعليق القديم هذا ولكنه زُوّد بنظام تعليق جديد آخر يتناسب مع شروط تعليق اللوحات داخل المتحف بشكل آمن. ومن المحتمل أن يعود سبب وجود التجوفات المربعة على وسط الأطراف الخلفية العليا لنظام تعليقها القديم هذا.

كما تم تبطين الردائد بلباد أسود لحماية اللوحات من الاحتكاك والتمزق. وفي لوحتين، كان هناك حاجة لتوسيع الردائد، بإدراج فواصل مُباعدة لتمكين اللوحتين من التعشق مع الإطارات كما ينبغي. وفي حالات أخرى، تمّ توسيع الردائد لتتوضع بشكل مناسب مع عوارضها.

بعد طلائها بطبقة الورنيش الأخيرة وتركها لفترة كافية كي تجف بشكل كامل، تم تثبيت الإطارات بدبابيس معدنية. ومن بعدها تم تغليف عارضات كلّ لوحة من جهتها الخلفيّة بصفائح من رغوة الكابالين لحماية اللوحات أثناء نقلها وللتخفيف من حدة تأثرها بالتغيرات البيئية.

وفي الختام، كان هذا المشروع بمثابة رحلة استكشافية لأساليب صناعة الإطارات في نمسا القرن السابع عشر، علاوةً عن كونها أيضاً رحلة استكشافية لإيجاد الحلول البناءة الرامية إلى معالجة الضرر الذي لحق بها. وأدت نتيجة أعمالنا، التي تهدف لإعادة تركيب الإطارات المرممة على اللوحات المرمّمة، إلى الحصول على رؤية أوسع وفهم أكبر لما يمكن أن تكون قد ظهرت عليه هذه اللوحات حين نُفّذت للمرة الأولى.

[1] José Ortega y Gasset, "Meditación del Marco", in Obras de José Ortega y Gasset Vol. 1, pp. .(Madrid: Espasa-Calpe, 1943 369–75.

[2] P. Mitchell and L. Roberts, A History of European Picture Frames London: Holberton Publishers, 1996), pp. 91–93.

[3] يمكن الإطلاع على المجموعة الكاملة في الموقع الإلكتروني لمتحف المتروبوليتان للفنون: http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?ft=frames كما أيضاً في كتاب T. Newbery, Frames in the Robert Lehman Collection NewYork: The Metropolitan Museum of Art. 2007 .



ترميم لوحة جامع السلطان أحمد للفنان جان باتيست فانمور

قبل بضع سنوات، انضمت إلى مجموعة متحف المستشرقين في الدوحة لوحة عُرفت باسم "اسطنبول، مشهد لكاتدرائية القديسة صوفيا"، كان يعتقد أنها للفنان فرانسيسكو باتاجليولي (1796-1722). وسرعان ما بدأ خبراء المتحف بالتساؤل عن مصدرها ولمن يمكن أن تنسب، وتم إجراء أبحاث فورية حول أصول اللوحة واقتُرح التعمق في إجراء دراسة مقارنة حولها. أدت نتائج الأبحاث إلى اعتبارها من أعمال الفنان جان باتيست فانمور (1737-1671) وأُطلِق عليها اسم جديد هو "جامع السلطان أحمد"، والسبب وراء هذه التسمية هو أن ما ظهر في اللوحة الرائعة هو بالفعل هذه التحفة المعمارية للقرن السابع عشر وليس "آيا صوفيا". وإعادة نسب اللوحة مهمٌ للغاية لأنها حقاً إحدى الأعمال الفنية النادرة لهذا الفنان المستشرق في القرن الثامن عشر. وفي الواقع لا توجد لوحات عديدة للفنان فانمور، فقليلٌ منها نجا حتى أيامنا هذه. علاوةً على ذلك، شكلت هذه اللوحة فرصة نادرة أمام قسم الترميم في المتحف للاشتغال على هذا العمل الفني الذي كان في حالة مزرية. تم فحص المواد المستخدمة من قبل الفنان، كما تم أخذ العديد من العينات لفحصها، نقلت من بعدها إلى مختبر راتغن للأبحاث التابع لمتاحف برلين الوطنية.

رُسِمَ في هذه اللوحة جامع تم التعرف عليه بأنه جامع السلطان أحمد في اسطنبول، المعروف أيضاً بالجامع الأزرق الذي تم تدشينه عام 1617 (الصورة 1). ونجد لوحة أخرى لنفس الفنان يمكن مقارنتها مع هذه وموجودة في متحف الرايكس في أمستردام (الصورة 2). في كلا اللوحتين يمكننا رؤية الحائط الجنوبي والواجهة الغربية لباحة الجامع. على الجهة الشرقية، نجد الجامع تتوسطه قبة كبيرة وبجوانبها قباب أصغر حجماً محاطة بست مآذن مرتفعة وضيقة. أما المبنى الأصغر الذي نراه على الجانب الأيسر من الجهة الأمامية، فتم التعرف عليه على أنه ضريح السلطان أحمد الأول[1]. يدل موقع الجامع كما يبدو اليوم على أن اللوحة رُسِمت في أواخر ساعات النهار. فواجهات المبنى مُنارة على أطرافها الغربية بأشعة شمس ساعات العصر الدافئة. وعلى الجهة اليمنى نرى ميدان سباق الخيول وهو مكتظ بحشدٍ من الناس الواقفين أو المتجهين سيراً نحو الجامع. يشارك جِمال وخيول ورجال ونساء وأطفال في تكوين مشهد اللوحة. على مقربة من وسطها، نجد مجموعة كبيرة من الناس وعلى يسارهم شخص يمتطي خيلاً عسلي اللون (الصورة 3). وإن أردنا مقارنة هذه اللوحة مع تلك الموجودة في متحف الرايكس، فمن المحتمل أن يكون هذا الشخص مساعد رئيس الوزراء مع حراسه من العساكر الذين يرافقونه سيراً بموازاة خيله أثناء توجههم جميعاً لأداء الصلاة داخل المسجد[2]. كما نلاحظ في الخلف وجود قباب ومآذن لجوامع أخرى، منتشرة جنوباً وشرقاً، في حين تبدو الرؤية العامة محجوبة بسبب وجود أشجار الكستناء، ويُعتقد أن المشهد مأخوذ من موقع "آيا صوفيا"[3].

تفصيل من الصورة 1 (ص 140)

خلال السنوات الأخيرة، قامت أولغا نيفيدوفا، مديرة متحف المستشرقين في الدوحة، بإجراء العديد من الدراسات المهمة حول حياة وأعمال الفنان فانمور[4]. كما أُجريت أبحاث ودراسات مثيرة حول أساليب عمل الفنان فانمور والمواد التي استخدمها لتنفيذ إنتاجاته الفنية، وذلك أثناء ترميم بعض اللوحات التابعة لمتحف الرايكس في أمستردام[5]، حيث قامت المرممة غويندولين بوفيه – جونز مع طاقمها بإنجاز أعمال الترميم المذكورة.

يتوجه هذا الفصل للأشخاص غير العاملين في مجال الترميم. ندعو القارئ إلى متابعة الإجراءات الخاصة بترميم اللوحة دون التوقف مطولاً عند التفاصيل العلمية الدقيقة المتعلقة بِمواد التركيبات الكيمائية.

خضعت مواد اللوحة لفحص دقيق بغية فهم وتشخيص مشاكل اللوحة وتقييم وضعها الراهن.

القسم الأول من هذا الفصل مخصص لوصف المواد المستخدمة من قِبل الفنان فانمور. في حين نجد بالقسم الثاني فحصاً للتغيرات التي تم إدخالها على اللوحة خلال عمليات ترميم سابقة، بينما يسلط القسم الأخير الضوء على أعمال الترميم الأخيرة التي أنجزها متحف المستشرقين.

1. المواد المستخدمة من قِبل الفنان في لوحة جامع السلطان أحمد

تقسم اللوحة عادةً إلى جزأين: الركيزة أو الحاملة، والطبقات الملونة. فالأولى عادةً ما تتكون من ألواح خشبية وأقمشة

الصورة 1
جان – باتيست فانمور
جامع السلطان أحمد
ألوان زيتية على جنفاص،
77.5 x 100.5 سم
متحف المستشرقين، الدوحة

الصورة 2
جان – باتيست فانمور
مرور الصدر الأعظم عبر الميدان
(مضمار سباق الخيل) مع الجامع
الأزرق على اليسار
ألوان زيتية على جنفاص،
61 x 84.5 سم
متحف الرايكس، أمستردام





الصورة 3
مساعد رئيس الوزراء بالثوب الأبيض على ظهر خيل، بينما يرتدي العساكر ملابس حمراء وخضراء. يحمل اثنان منهما أعلاماً حمراء تم إنزالها

الصورة 4
إحدى تفاصيل عملية نزع الشريط. اللون الفاتح على الطرف تابع لبطانة الجنفاص، الجنفاص الأصلي متلاصق فوق البطانة ويفتقر إلى أطرافه الأصلية. بالإمكان ملاحظة الطرف المغطى بالشريط على الجهة اليمنى

مشدودة على دعائم. أما الثانية فهي مكونة من الطبقة الخارجية وطبقة الأساس، التي تليها الطبقات اللونية وتأتي من فوقها طبقات الورنيش.

الركيزة

اللوحة مبطنة لذلك لم يكن ممكناً تقييم جنفاص لوحة جامع السلطان أحمد الأصلية من الخلف. إضافة إلى ذلك فقد تمت إزالة أطرافها الجانبية خلال عملية ترميم سابقة (الصورة 4). عبر تأمل سطح اللوحة، بإمكاننا أن نقول بأن قماش الجنفاص محاك بحبكات عادية بسماكة وكثافة تندرج في إطار المعتاد.

يبدو أن فانمور لجأ إلى استخدام قماش الكتان الراقي كجنفاص للوحته بالرغم من أن الأقمشة لم تكن في حينها من بين المواد الفنية الأكثر رواجاً بين سكان اسطنبول[6].

طبقة الأساس والطبقات اللونية

تم أخذ بعض العينات من اللوحة وتم تحليلها بأسلوب فوريير، أي بمنظار التحليل الطيفي بالأشعة تحت الحمراء (FTIR) وعبر المسح بالمجهر الإلكتروني (SEM).

مُسِحت طبقة الأساس لوهبها غشاءً أساسياً ممتصاً يحتضن الطبقات اللونية المتعاقبة. بكلمات أخرى، تم تحضير طبقة الأساس كي تكون أساساً ملائماً صالحاً للرسم. عادةً ما كانت طبقة الأساس بيضاء اللون، أي مدهونة بمزيج من الكلس والغراء الحيواني. لكن عبر القرون التالية عرفت طبقة الأساس تغييرات عديدة فيما يتعلق بمكوناتها الكيميائية (من ضمنها ما يتعلق أيضاً بصباغها وموادها الرابطة) وبأنواع أقمشتها، وسماكتها. تغيرت هذه المعايير مع الزمن كمحاولات لتحسين أو تعديل اللون السائد وتداعياته على اللوحة.

في منتصف القرن السادس عشر تطور وانتشر استخدام طبقة الأساس الملونة، مما يفسر تواجد عدة أنواع من طبقة الأساس. طبقة الأساس الملونة مهمة بالنسبة لتخطيط المكونات اللونية كما أيضاً بالنسبة لرسم اللوحة بشكل عام. وخلال القرن التاسع عشر، استعادت طبقة الأساس لونها الأساسي الأبيض ونُسِبت أسباب هذا التشابه إلى الإنتاج الكبير منها. نعرف أن فانمور استخدم اللون الأحمر كطبقة أساس لمعظم لوحاته، ولوحة جامع السلطان أحمد لا تشكل خروجاً عن تلك القاعدة (الصور 5 - 7).

شهد القرن السابع عشر تفنناً في أساليب تلوين طبقة الأساس، ونجد استخداماً رائجاً لدهن طبقة الأساس باللون الأحمر بين رسامي باريس مثلاً. بينما عادةً ما لوّن فنانو باريس في القرن الثامن عشر طبقة الأساس للوحاتهم بالأبيض أو الأحمر المصفر.

وأظهرت التحاليل الفنية أن مصدر اللون الأحمر كان من صبغة ترابية مكونة من أوكسيد الحديد (الصورتان 8 و9). وهي تحديداً، نفس النتائج التي توصلت إليها الأبحاث التي أجرتها بويفيه جونز عام 2010 على طبقة الأساس للوحات فانمور[7]. أما جزيئات الصبغة فهي خشنة وغليظة وتحتوي على أوكسيد الحديد الأصفر وألومينيوم السيليكا الأبيض[8]. اختار الرسامون أبعاد ودرجات الألوان وفق ما كان متوفراً لهم، وبموجب ثقافاتهم وعاداتهم، وأيضاً حسب ميزانيتهم. قلد فانمور نزعة راجت بالماضي بين الرسامين الأوروبيين، مستخدماً في الوقت ذاته ما توفر أمامه في اسطنبول[9]. فأكسيد الحديد الأحمر متوفر وجاهز في البيئة الجيولوجية[10]، وعلى الأرجح يمكن إيجاده بسهولة في اسطنبول.

يمنح لون طبقة الأساس الحمراء، عمقاً وحيوية دافئة للوحة



الصورة 5
تفصيل. طبقة الأساس الحمراء واضحة تحت طبقة الألوان. يمكن أيضاً ملاحظة سلسلة تشققات على الألوان



الصورة 6
تفصيل. طبقة الأساس الحمراء واضحة تحت طبقة الألوان



الصورة 7
يمكن ملاحظة الطبقة الحمراء بوضوح يسار اللوحة

الصورة 8
أظهرت عينات عن طبقة الأساس الحمراء وجود أكسيد الحديد وعليها طبقة رفيعة من اللون الأزرق. يمكن ملاحظة جزئيات أخرى حمراء وصفراء وبيضاء وسوداء اللون

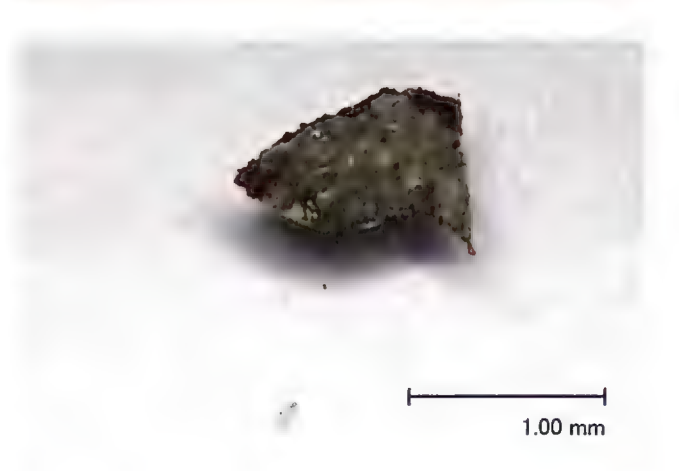
الصورة 9
عينة من الطبقة الحمراء تحت المجهر

الصورة 10
عينة من الطلاء الأزرق النيلي كما تبدو تحت المجهر

الصورة 11
عينة من الطبقة اللونية الزرقاء، التي تبين أنها من اللون النيلي ومن تحتها طبقة الأساس الحمراء









جامع السلطان أحمد. بغض النظر عن رغبة الفنان في خلق هذا الانطباع أم لا، من الممكن أن يعود ذلك أيضاً إلى تشرب طبقة الأساس التي، ومع مرور الزمن، أعطت للمشهد التصويري قتامة أشد مما كان متوقعاً. أما طبقة الأساس فسميكة نوعاً ما مقارنة بالطبقات اللونية الرفيعة التي جاءت فوقها (الصورة 8). كما تُظهِر الأبحاث أن مقومات وخصائص التغطية التابعة للألوان الزيتية المدهونة على أرضية قاتمة تتضاءل بعد مرور بضعة أشهر فقط عن انتهاء عملية التلوين[11]. لا يسعنا أن نثبت بأي شكل من الأشكال ما إذا كانت أسباب الظاهرة التي وصفناها ناتجةً عن التقادم الزمني أو إذا ما كانت مطابقة لمخطط فانمور ومندرجة ضمن حساباته ساعة اختياره لتركيب ألوان لوحته.

وبشكل مثير للانتباه ظهر لون السماء الأزرق تحت منظار التحليل الطيفي بالأشعّة تحت الحمراء على أنه نيلي (10). وجزيئات الصبغة هنا كبيرة الحجم (11). في القرن الثامن عشر لم تكن أسعار اللون النيلي في أوروبا رخيصة على الإطلاق ولم تكن هذه الصبغة تُنتج بشكل اصطناعي بعد. يُشتق هذا اللون من أوراق نبتة تنتمي إلى فصيلة الفوليات واسمها العلمي Indigofera وكانت تستورد من مناطق بعيدة كالهند وأمريكا الجنوبية. يوحي هذا بأن هذه الصبغة كانت متوفرة في أسواق اسطنبول بأسعار أوفر. فهذه المدينة الواقعة على مفترق قارتين كانت أقرب من آسيا وأكثر تواصلاً مع مسارات التجارة، مثل طريق الحرير.

تم تحديد اللون الأبيض الممزوج مع الأزرق النيلي عبر المسح الإلكتروني تحت المجهر واتضح أنه مادة مكونة من الرصاص الأبيض. وكان هذا الصباغ الأكثر استعمالاً في اللوحات الأوروبية العادية لإظهار اللون الأبيض حتى القرن التاسع عشر. وتواجد نسبة سامة عالية في الرصاص أضحى دافعاً وراء تراجع بيعه وصناعته، وبالتالي استخدامه من قِبل الرسامين، وذلك إلى أن تم حظره كلياً في معظم دول العالم خلال القرن العشرين. كما تم إيجاد جزيئات سوداء، عرفت بكونها جزيئات من الكربون الأسود، ممزوجة مع ألوان أخرى. وعلى ما يبدو لا يحتوي اللون البني القاتم على أي مواد غير عضوية وهو أمر جدير بالملاحظة. فاللون البني الأكثر استعمالاً كان مستخرجاً من صبغة ترابية تحتوي على مشتقات الحديد. واللون البني في لوحة جامع السلطان أحمد ممزوج مع مكون أبيض اللون عرف باسم "جبس باريس". قد يكون اللون البني المشتق من مصادر عضوية هو حبر السيبيا (Sepia)[12] أو القار (Bitumen)، وقد يكون أيضاً، وبكل بساطة، مكوناً من الفحم الأسود. والمادة الرابطة تم تحديدها على أنها زيت وإن لم يتم تحديد نوع ذلك الزيت.

2. المواد المضافة: تعديلات أُدرجت على اللوحة خلال عمليات ترميم سابقة

تشكل لوحة جامع السلطان أحمد خير نموذج للوحة تعرضت في الماضي لعدة عمليات ترميم. وهذا الأمر ليس غريباً بالنسبة

الصورة 12
اللوحة من جهتها الخلفية وتظهر فيها الدعائم وظهر بطانة الجنفاص وعليها ثلاث رُقع

للوحة زيتية ذات نوعية رفيعة ناهز عمرها مائتين وخمسين عاماً. بعض المواد التي تم استخدامها في عمليات الترميم السابقة لم تكن أصلية، بل كانت بالأحرى عبارة عن محاولات هدفها تحسين حالة اللوحة: دعائم وبطانة جنفاص ثانية وحشوات وتنقيحات وورنيش وشريط وقائي.

الدعامة

الدعائم المستخدمة في اللوحة مستخرجة من خشب سميك وصلب، ومن المحتمل أن يكون من السنديان (الصورة 12). هناك ما يدل على أن الدعائم لا تنتمي إلى نفس الفترة التي تم تنفيذ اللوحة فيها. يُعرف عن فانمور استخدامه لردائد بسيطة (دون دعائم شدّ) كما كانت الحال بالنسبة لكافة فناني أوروبا الغربية آنذاك[13]. وتُسبب الدعائم مشكلة عندما تستخدم كأساس لشدِّ جنفاص اللوحات، وذلك بسبب افتقارها لنظام قابل للتمدد عبر تعديل جوانبه (نظام الشدّ باللولب). فنسب الرطوبة الجوية مع مرور الزمن تُحدِث تمدداً لخيوط الجنفاص تدفع بها إلى التراخي، ومن الممكن مواجهة آثار الارتخاء عبر توسيع الدعائم. وتراخي قماش الجنفاص يُحدِث انتفاخات وتصدعات تكون نتائجها وخيمة من بينها على صعيد المثال، تجاعيد صلبة للجنفاص تؤدي إلى تصدع ومن ثم إلى تطاير للألوان التي تغطيها. حالياً تم تزويد لوحة جامع السلطان أحمد بردائد قابلة للتمديد وهي ناتجة، دون أدنى شك، عن عملية ترميم تعرضت لها مؤخراً. ونجد دليلاً آخراً يدل على أن الردائد الموجودة ليست أصلية وهو الاختلاف الواضح بين لون أجزائه المتوارية تحت الجنفاص، وبين لون الأجزاء الظاهرة منها (الصورة 13). الردائد كما هي الآن متينة، وحالتها مقبولة، بالرغم من مشكلة بسيطة كانت ناتجة عن تشرخ في زاوية من إحدى عوارضها العليا.

اللوحة الزيتية مبطنة: فقد تم لصق جنفاص جديد كبطانة خلف جنفاص اللوحة الأصلية. يتم اللجوء إلى عملية التبطين هذه لتحصين هيكلية الجنفاص الأصلية المنهكة والهشة، ولمنع تعرضها لمزيد من الأضرار. كان هذا الإجراء متبعاً على نطاق واسع في الماضي. أما في وقتنا الراهن، فالتوجه السائد يرجح مبدأ المحافظة على الوضع الأصلي لدعائم الجنفاص ولطبقاته اللونية. في عدة حالات، كانت نتائج عملية التبطين مضِرة أكثر من كونها مفيدة، مُحدثة المزيد من التعقيدات على اللوحات. خلال عملية التبطين مثلاً، وهي عملية تتطلب اللجوء إلى استخدام الحرارة والضغط بالأوزان، يمكن أن يؤدي كبس نسيج الجنفاص على سطح اللوحة إلى إزالة آثار نقرات ريشة الرسام عنها إلى الأبد. كان اللاصق المستخدم عادة لتثبيت البطانة عبارة عن مزيج من الغراء أو من الشمع والراتنج. ومن سلبيات

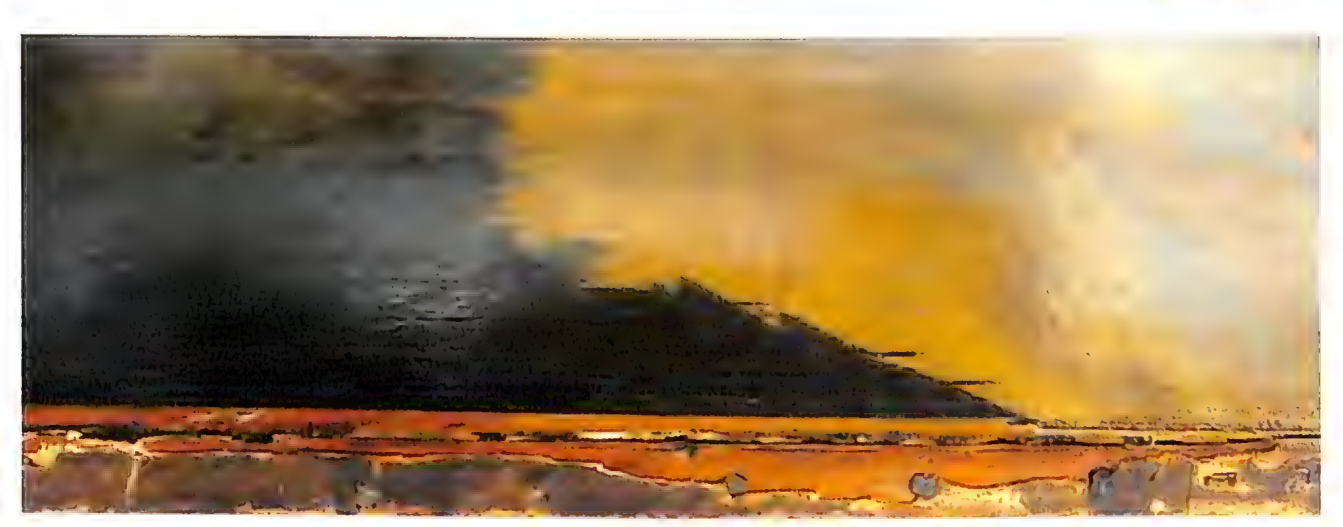


الصورة 13
تفصيل لجزء من الدعائم. لاحظ من اليسار باتجاه اليمين، شريط وبطانة الجنفاص، وجزء الدعائم غير الملون، مع الجزء الملون منه باللون البني القاتم

الصورة 14
الجهة الخلفية للجنفاص. تم تنظيف الجهة اليسرى. يمكن ملاحظة آثار الدعائمِ المستنسلة على الجنفاص الذي دُهن في نفس الوقت الذي تم فيه تثبيته على الدعائم

الصورة 15
تفصيل يظهر تمزق الطرف الأيمن للوحة كاشفاً إحدى الدعامات الخشبية





معجون الغراء الممزوج، هي أنها تحدث انكماشا مع مرور الزمن، وهشاشة وعدم انحلال وتعفن، وقابلية شديدة للتفاعل مع تغيرات نسب الرطوبة. ويؤدي لصاق شمع الراتنج إلى نصول لكافة الألوان الموجودة على سطح اللوحة[14].

إن قماشة بطانة الجنفاص المستعملة في لوحة جامع السلطان أحمد، أرق وأكثر كثافة من الجنفاص الأصلي وهي من فصيلة الأقمشة المحاكة بحبكات عادية. دُهِنت الجهة الخلفية للجنفاص بلون بني قاتم، وهو اللون المتلائم مع الردائد الملونة، مما عزّز القناعة بأن عملية التبطين أُجريت بنفس الوقت الذي تم فيه تغيير الردائد (الصورتان 13 و14). ويُفترض أن طلاءها باللون البني القاتم كان بدافع إعطائها مظهراً معتقا ومتجانساً موزعاً على كافة الأجزاء الخلفية للوحة.

عندما تم تطبيق البطانة، لُصِقت الأطراف الجديدة على ردائد الشدّ بشريط من الغراء (الصورتان 13 و14). وسلسلة المسامير الموجودة على طول أطراف الجنفاص الخلفية هي إشارة للمسامير التي تم بها تثبيت الجنفاص على الخشب.

تظهر البطانة بحالة مستقرة. والتلاصق بين الجنفاصين يبدو متماسكاً كما يبدو طول البطانة مقبولاً. أما أطراف الجنفاص الأصلية، فقد تم قصها خلال عملية ترميم سابقة وهو ما يحول دون معرفتنا بأبعادها الأصلية (الصورة 4). ووفقاً للأبحاث التي أجراها متحف رايكس على لوحات فانمور، فإنه استخدم الجنفاص بكميات ضئيلة تاركاً جزءاً ضئيلاً كأطراف للتثبيت[15]. كما يُعتقد بأنه كان يقوم بخياطة قطعتين من الجنفاص بغية الحصول على قطعة واحدة واسعة قابلة للرسم عليها.

كانت أطراف بطانة الجنفاص متضررة للغاية (الصورة 15). فأطراف الجنفاص قابلة للتمزق تحت وطأة الضغط الذي يتعرض له الجنفاص المثبت على الردائد. هكذا كانت أكثر من نصف الأطراف اليمنى لجنفاص لوحة جامع السلطان أحمد ممزقة بكاملها، مما أدى إلى انفلات جزء من الجنفاص الذي لم يعد مثبتاً على دعائمه الخشبية. وكانت أطرافه كلها في حالة



الصورة 16
تفصيل للجهة الخلفية للوحة يظهر عليه إصلاح سابق لتشقق

الصورة 17
تفصيل للواجهة الأمامية للوحة يُظهر التصدع وتشقق الألوان ونصول تنقيحات سابقة

مزرية مما شكل خطورة على اللوحة برمتها. فعندما لا يكون الجنفاص متماسكاً ومشدوداً من جوانبه الأربعة بشكلٍ صحيح على الدعائم، تطرأ مع مرور الزمن العديد من التشوهات الناجمة عن تفاعل ألياف الجنفاص مع تقلبات نسب الرطوبة. وعلى المدى القريب، يتعرض الجنفاص إلى التشوه الذي يؤدي بدوره إلى حدوث تشققات شديدة مع تصدع وتطاير الألوان.

تفحُص الجهة الخلفية لجنفاص اللوحة ضروري إذاً لتحديد حالتها الهيكلية. بيد أن ما نراه خلف لوحة جامع السلطان أحمد هو عبارة عن الجهة الخلفية للبطانة وليس الجهة الخلفية للجنفاص الأصلي غير أنها تدل على أن الإضافات قد أُدرِجت على بطانة الجنفاص، وذلك بعد عملية التبطين وربما حتى بعدها بسنوات عديدة. بمقدورنا بالتالي أن نستخلص أن اللوحة تعرضت في الماضي لعدة عمليات ترميم، على يد مرممين مختلفين. فجهتها الخلفية كانت متسخة للغاية. وقد تم دون شك استخدام ثلاث لُصاقات بهدف إصلاح وترميم شق أو ثقب (الصورة 12). وكانت إحدى هذه اللُصاقات قد وُضِعت لإصلاح شق على شكل حرف L (يبلغ طوله حوالي 50 ملم) (الصورتان 16 و 17).

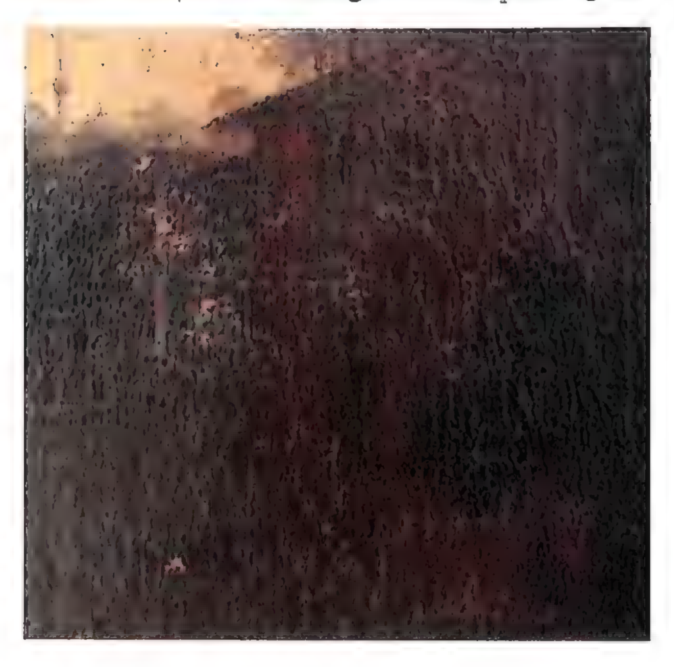
الطبقات اللونية

الطبقات اللونية مستقرة لكنها تحتوي على تصدعات طفيفة منتشرة على مدار سطحها (الصورة 18 وأيضاً الصورة 5). قد تكون هذه التصدعات ناتجة عن البطانة. وقد تعرضت الطبقة اللونية إلى عدة تنقيحات (الصورتان 19 و20). وكان مظهرها سيئاً بصرياً بسبب ألوانها الباهتة والناصلة. هذا إضافة إلى شق على شكل حرف L في سماء اللوحة والظاهر على وجهها، وأدى هذا الشق إلى الكشف عن اللمسات الأخيرة المنفذة بشكل فظ وكثيف (الصورة 17). كانت التنقيحات المُنفذة عبر استخدام اللون الأخضر ظاهرة بشكلٍ خاص لكونها منتشرة وبغزارة في كل أجزاء اللوحة (الصورة 21).

كانت أطراف جنفاص اللوحة مخفية نسبياً بالشريط الذي تم وضعه بعد تبطينها لتجميل مظهرها العام على الأرجح (الصورة 4). في حين بدت واجهة اللوحة متسخة جداً مع لطخات سوداء مظلمة من تكونات السنَاج الناتجة عن تعرضها للتلوث البيئي لسنوات طوال.

من المعروف أن كافة اللوحات كانت تدهن بِغشاء الورنيش وذلك حتى أواخر القرن التاسع عشر. كان هذا الإجراء متبعاً لتحقيق تشرُب الألوان بشكل متناغِم وتعزيز مظهر اللوحة العام. كما يُستخدم الورنيش كحماية قادرة على إعاقة تعرض الطبقة اللونية لعوامل خارجية مثل الملوثات الهوائية والدخان والسخام والخدشات والمذيبات، كما كانت تهدف أيضاً إلى الحؤول دون تعرض ألوان معينة للبهتان والنصول.

كان غشاء الورنيش للوحة جامع السلطان أحمد كما ظهر، غير منتظم ولكن رقيق، بينما كان مستوى اللمعان متسقاً. في كافة الأحوال، كان الورنيش قد تعرض للتأكسد ونتج عن ذلك طبقة بنية مصفرَة. وتمكنا بفضل فحص أُجرِي عليها بالأشعة فوق البنفسجية من الاستنتاج، بأن مادة الورنيش مكونة من الراتنج الطبيعي بما أنها تتقزح بلون أخضر قاتم على سطح



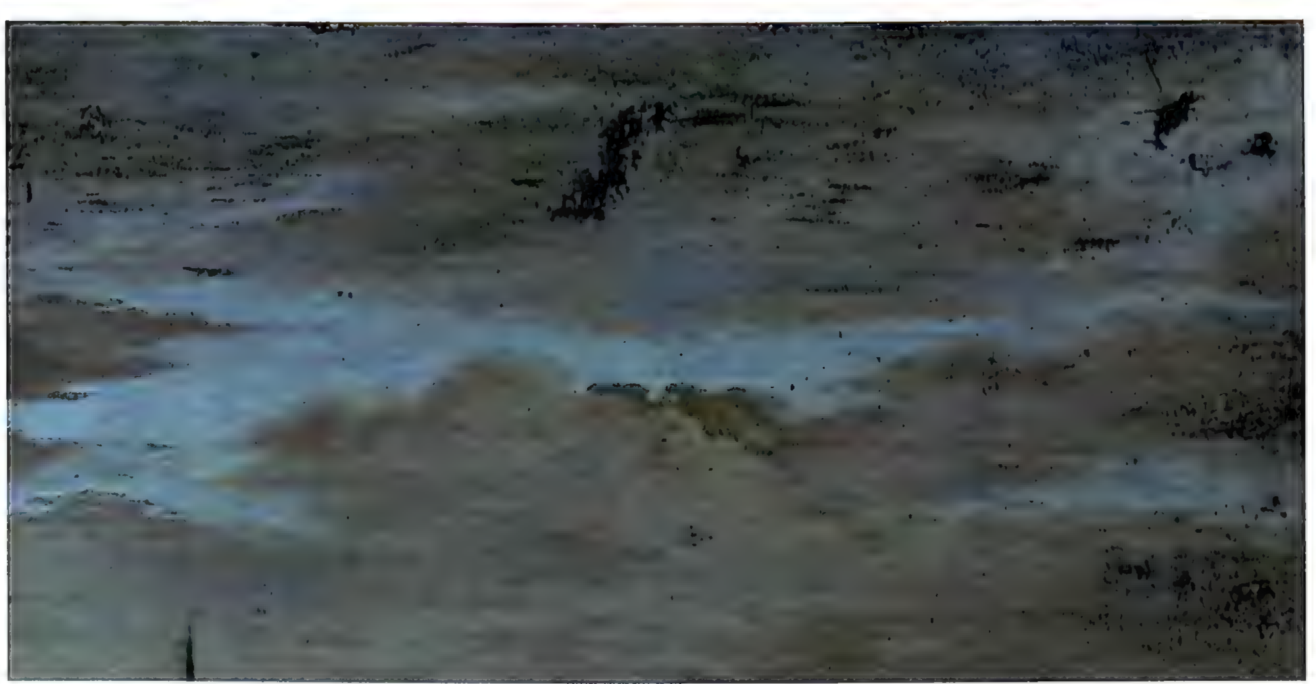
الصورة 18
تفصيل يظهر شبكة التشققات

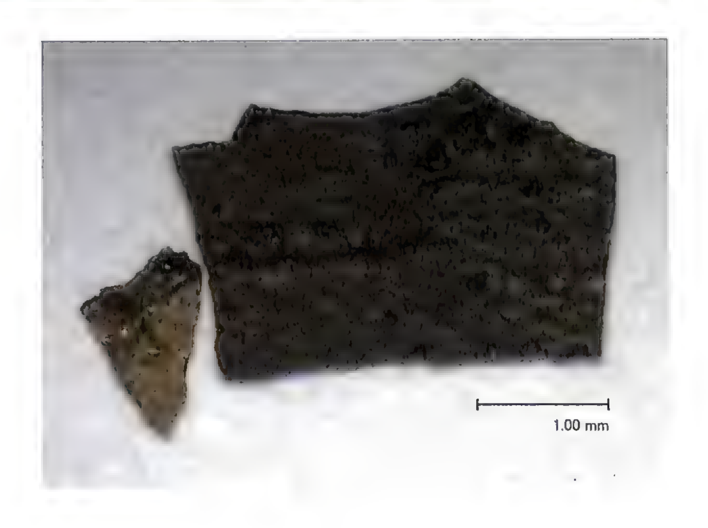
الصورة 19
تفصيل يبرز السماء كما يمكن مشاهدته بالإنارة العادية

الصورة 20
تفصيل يبرز السماء كما يمكن مشاهدته بالأشعة فوق البنفسجية التي تُظهر تنقيحات باللون القاتم

الصورة 21
تفصيل يُظهر طلاء أخضر تمت إزالته استُخدم في إصلاح قديم







الصورة 22
اللوحة أثناء إزالة غشاء الورنيش عنها كما ظهرت تحت الأشعة فوق البنفسجية. الجزء البارز باللون الأخضر (في الجهة اليمنى) هو الذي كان ما زال محافظا على غشاء الورنيش الذي لم يكن قد أزيل عنه بعد



اللوحة إلا أن استبدال طبقة الورنيش نتيجة نصول الألوان كان شائعاً منذ القرن السابع عشر على اللوحات[16] (الصورة 22). على الأرجح تم طلاء غشاء الورنيش هذا من قبل مُرمم سابق بعد إزالة الطبقة القديمة.

3. عملية الترميم

لكل لوحة خصوصيتها، وهي فريدة من نوعها، وتتطلب معالجة ملائمة لحالتها. يتطرق هذا الجزء من البحث إلى تعريف موجز بالخطوات المتبعة في معالجة لوحة جامع السلطان أحمد. كانت أوضاع الدعائم والمظاهر الجمالية للطبقة اللونية بائسة للغاية بشكل عام. وقبل التطرق إلى المعالجة الجمالية، توجب تحصين هيكلية اللوحة كي تكون متينة وسليمة ومؤمنة. لكن بالرغم من ذلك كان يجب علينا أيضاً تأمين استقرار الطبقة اللونية قبل المضي قدماً في أي نشاط آخر. كان يمكن أن تتضمن هذه العملية على سبيل المثال، نشاطات متعلقة بتعزيز طبقات الألوان المتقشرة. عادة ما تبدأ عملية تحصين حالة الجنفاص بمعالجة الأضرار بما فيها: التشققات والثقوب والالتواءات وتطاير الألوان ونفور الألوان وغيرها... بعد إتمام عملية معالجة الطبقة الحاملة، يمكن من بعدها المباشرة بعملية علاج الطبقات اللونية. وقد تتضمن هذه المرحلة، أداء عملية تنظيف للواجهة بما فيها إزاحة البقع والأوساخ ومخلفات التلوث البيئي والسخام والسنّاج وإفرازات الحشرات والتعفن، وغيرها. ومن ثم تؤخذ بعين الاعتبار طبقة الورنيش والتصليحات القديمة وضربات الريشة التي تمت إضافتها لاحقاً. هذه هي المرحلة التي تسمح للمرمم عادةً بتصليح وتعزيز المظاهر الجمالية للوحة والذي قد ينتج عنه إدخال تغييرات جذرية على مظهر اللوحة بحسب مدى الضرر.

الدعامة

كانت أطراف بطانة جنفاص لوحة جامع السلطان أحمد قد بدأت تتساقط، مما سبب تدهوراً وإجهاداً للهيكلية برمتها، وكانت هذه المشكلة الأهم التي يتوجب حلها.

تم نزع جنفاص اللوحة بعناية تامة عن أُطرها لتصليح ومعالجة أطرافها الهشة. في هذه المرحلة بالذات، تمت معالجة الجنفاص الحامل للمادة الملونة، أي تصليح الثقوب والتشققات بغية تحصين الهيكلية بمجملها. كانت البطانة مستقرة وثابتة، مما دفعنا إلى الموافقة على أنها أصبحت هي الأخرى، جزءاً لا يتجزأ من تاريخ تلك اللوحة وتم تركها بالحالة التي هي عليها.

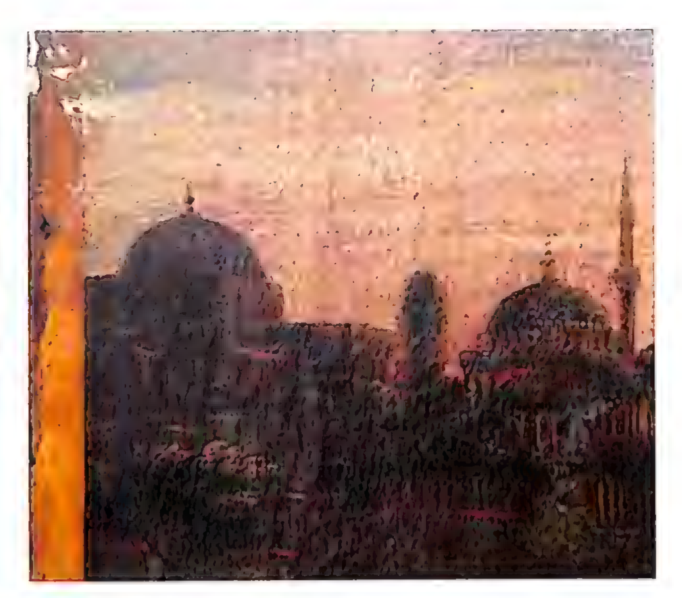
ومن بعدها تم إزالة الشريط المضاف عليها أثناء عملية ترميم سابقة لأنه لم يكن أصلياً وكان يحجب جزءاً صغيراً من

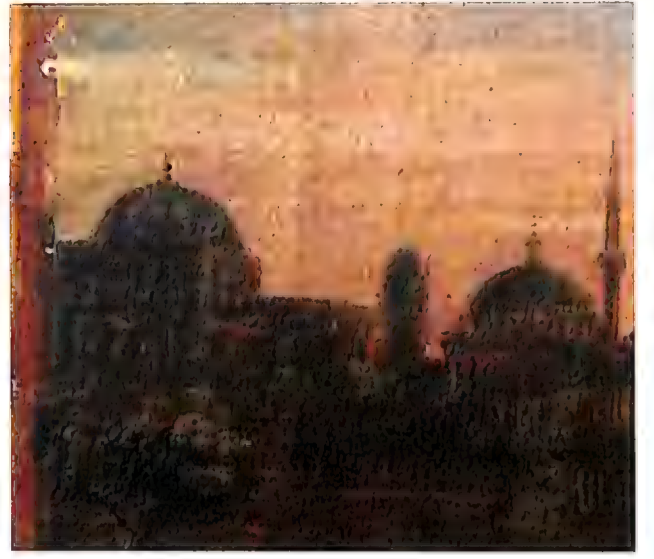
الصورة 23
تفصيل يعود إلى ما قبل المعالجة. تنقيح سابق وشريط يحجب اللوحة الأصلية حتى مشارف القبة

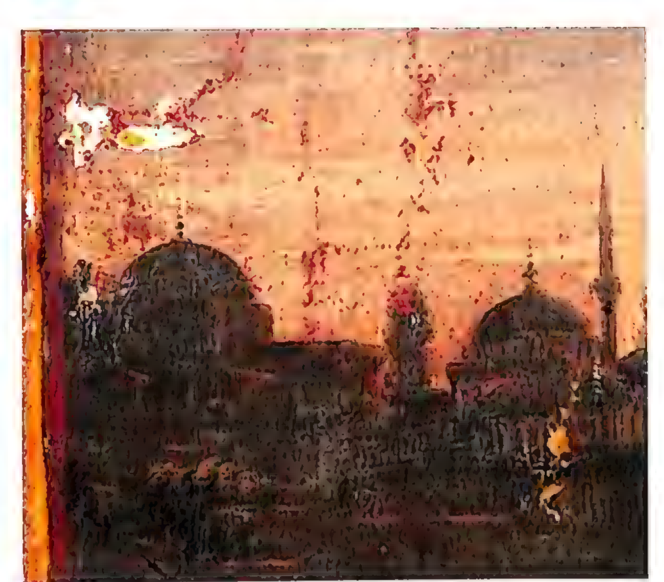
الصورة 24
تفصيل خلال الترميم. تم إزالة الشريط وبرزت اللوحة الأصلية كما كانت

الصورة 25
تفصيل من مرحلة التنظيف. تم اكتشاف وجود أشجار بجوار القبة

الصورة 26
تفصيل لمرحلة ما بعد الترميم. تم توحيد واجهة اللوحة عبر إضافة الألوان المفقودة









اللوحة. كما كان هناك حاجة للوصول إلى أطراف الجنفاص من أجل إتمام المراحل التالية من ترميم اللوحة. ولإزاحة الغراء عن الشريط، تم إجراء اختبارات وتحاليل لتحديد نوعية الغراء المستخدم. وتم اكتشاف وجود بعض الأشجار المرسومة على الجهة اليمينية الوسطى من اللوحة كانت مخفية تحت الشريط المضاف والتي كانت قد بقيت على الأرجح محجوبة عن الأعين خلال عقود طويلة من الزمن (الصور 23 إلى 26).

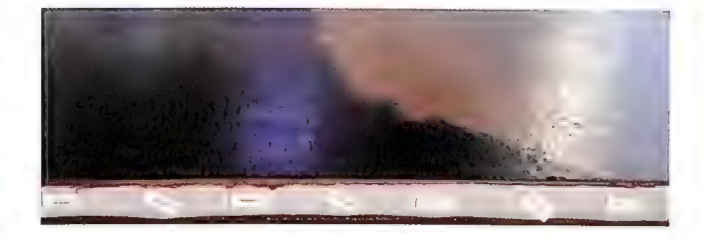
توجب تنظيف أطراف البطانة المتضررة من الخلف. ولكي يتم أداء ذلك بشكل ملائم، كان لا بد من فك الجنفاص عن ردائد الشد. بعد إنجاز هذه العملية أصبح من الممكن التعامل مع كل أجزاء الجهة الخلفية لجنفاص اللوحة، مما سمح أيضاً بتنظيف الأجزاء التي كانت مخبأة تحت العوارض الخشبية (الصورة 14). هذا ما يستحيل تحقيقه عادةً بسبب وجود الردائد التي لا يتم فكها عن الجنفاص إلا في حال بروز مشاكل جمة (مثلما كانت هي الحال هنا). كان كم الأوساخ كبيراً مما قد يسبب في حال عدم تنظيفه، إلحاق أضرار جسيمة باللوحة ناجمة عن تراكمها المتزامن بين الدعائم والجنفاص، مما يدفع إلى ظهور نقرات على سطح اللوحة تؤدي في أسوء الحالات إلى تطاير وفقدان ألوان اللوحة.

فصلُ الجنفاص عن الردائد يتيح لنا إمكانية معالجتهما كلٌّ على حدى. تم تحصين وإعادة لحم بعض الإنفساخات الموجودة على الردائد (الصورة 27)، وذلك قبل إزالة الطبقة القذِرة عن الردائد وتنظيفها بشكل جيد.

وأُنجزت عملية إصلاح تمزقات أطراف الجنفاص عبر تطبيق شرائط مستطيلة على مدار أطراف زوايا الجنفاص وتبطينها (الصورة 28).

وكانت الخطوة التالية تتعلق بإعادة تثبيت وشد الجنفاص على الدعائم من جديد. وعادة ما تكون هذه الخطوة من أهم الخطوات المتبعة وتتطلب عناية فائقة. على اللوحة المرسومة أن تتناسب بشكلٍ تام وتتوافق بكل أطرافها مع زوايا الدعائم وهي عملية ذات أهمية بالغة تتطلب إنجاز الشد السليم والمتجانس على كافة أوجه الجنفاص (الصورتان 29 و30). لتعديل الشد




الصورة 27
إصلاح الدعائم

الصورة 28
بطانة بشرائط مستطيلة. تم تفصيل شرائط لتبطين الأطراف، متساوية الحجم مع هذه الأخيرة ومقصوصة من قماش جنفاص جديد. تمت موائمة سماكة ولون الجنفاصين قدر الممكن. في البداية تم غسيل البطانة المكونّة من الشرائط المستطيلة لتنقيتها من كافة أنواع المواد المضافة، كما أيضاً للحصول على الحجم النهائي للقماش كونه ينكمش جراء نقعِه في الماء. بعد الغسيل، أصبحت الشرائط أكثر قدرة على تحمل تبدلات نسبة الرطوبة. من ثم تم كيّ الشرائط وترميش أطرافها مع الجنفاص الأصلي. تم لصق شرائط البطانة المستطيلة على الجنفاص بغراء، ثم تثبيتها باستخدام المكوى والضغط عليها بثقل الأوزان الموضوعة فوقها حتى تلاصقهما التام

الصورة 29
دعائم اللوحة. تم التعامل مع الدعائم بكماشات خاصة ودبابيس لا تسبب التآكل. وضِعت قطع كرتون خالية من الحوامض لتفصل بين الدبابيس والجنفاص وذلك لنزعها بشكل سهل دون إلحاق ضرر بالجنفاص المثبت تحتها

الصورة 30
أطراف اللوحة بعد إصلاحها. للمقارنة مع الصورة 15

الصورة 31
تم تثبيت مفاتيح الدعائم بخيوط ودبابيس من النايلون تُدك بالدعائم لإعاقة اهتزازها

النهائي، يتم استخدام المفاتيح الخشبية للزوايا أو ما يعرف أيضاً بالأسافين أو الأوتاد، ووضع بديل عنها في حال فقدانها. تم ربط وتثبيت المفاتيح بخيوط ودبابيس من النايلون (الصورة 31). وتم اللجوء إلى هذه الطريقة لإعاقة انزلاق المفاتيح مع مرور الزمن، وللحفاظ على شد الجنفاص.

الطبقات اللونية

تم إزالة السخام عن سطح اللوحة (الصورة 32). وتم إجراء اختبارات حول انحلالية وذوبان الورنيش وسرعان ما تم التوصل إلى قناعة بأن ألوان اللوحة يجب أن تكون أكثر سطوعاً وأقل اصفراراً. ولاستعادة حيوية ورونق الألوان الأصلية تم اتخاذ قرار إزالة طبقة الورنيش عنها. كان الفرق الكبير في مظهر الألوان واضحاً بعد إزالة الورنيش (الصورة 33 وراجع أيضاً الصورة 22). يجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار طبعاً أن طبقة الأساس الحمراء للوحة فانمور، تعطي طابعاً داكناً على اللوحة برمتها، ويجب احترام هذه الخصوصية التابعة للعمل الفني بغض النظر عما إذا كان ذلك المظهر الداكن قد طرأ على اللوحة بعد إنجاز الرسام لها أم لا.

تمت إزالة العديد من التنقيحات القديمة. وتمت مواجهة تعقيدات جمة أثناء عملية إزالة اللون الأخضر. لم يكن رابط اللون قابلاً للذوبان باستخدام مذيبات مناسبة للألوان، وتوجب إزالته بشكل حرفي أي يدوياً (الصورة 21). وظهرت تنقيحات قديمة تحت أجزاء كان قد أُعيد تلوينها في السابق (الصورتان 34 و35).

تم تطبيق ورنيش عازل مركب من مواد كيميائية تختلف عن تلك الموجودة في طبقة الورنيش الأخيرة. مما يعني أن هذا النوع من الورنيش يتفاعل مع أصناف مختلفة من المذيبات ويسمح بإزالة الطبقة الأخيرة من الورنيش دون التعرض لطبقة الورنيش العازل وإذابته. فالورنيش العازل يفصل الطبقات اللونية عن طبقة الورنيش القابلة للإزالة. وهو ما يساعد في حماية سطح اللوحة في حال إزالة الطبقة الأخيرة من الورنيش مستقبلاً. كما يُسهل نشاطات التنظيف والترميم المستقبليتين دون الاحتكاك المباشر بالطبقات اللونية للعمل الفني.

عادةً ما تكون طبقة الورنيش واضحة للعيان، ولكنها تصفرُ مع الزمن. ظهرت أنواع الورنيش الصناعية الحديثة بحلول ثلاثينات القرن الماضي وتم استخدامها كمحاولة للحد من نصول الألوان وبهتانها. ويمكننا اليوم إيجاد باقة منوعة من أصناف الورنيش الصناعي بعدة ميزات منها تلك المحتوية على نسب مرتفعة أو منخفِضة من التلزج واللمعان والتقصف والذوبان والتبخر والاستمرارية والاصفرار والسمية، وغيرها. المواصفات مختلفة ومتعددة، ويكون الخيار وِفق الاحتياجات وحسب توافق أصناف الورنيش مع متطلبات اللوحة المعنية وتناسبها معها.

عملية إضافة اللون حيث تطاير[17] تتم عادةً ما بين طبقة





الصورة 32
تم إزالة كمية لا يستهان بها من القذارة السوداء الداكنة مما أظهر تعرض اللوحة إلى تلوثات بيئية تراكمت على سطحها لسنوات طويلة. الجزء على اليسار هو الجزء المنظف

الصورة 33
أثناء إزالة الورنيش. الجزء اليساري من اللوحة حتى منتصف القبة هو الجزء الذي أزيلت منه طبقة الورنيش، وظهرت معالجة قديمة لتمزقات واضحة في السماء

الصورة 34
تفصيل من مرحلة إزالة الورنيش. ظهرت التمزقات في السماء بشكلٍ أوضح بعد إزالة الورنيش والتنقيحات السابقة

الصورة 35
تفصيل يظهر كيف تحول جزء من اللوحة بعد المعالجة

الورنيش العازلة وطبقة الورنيش الأخيرة. فبعد الانتهاء من عملية مسح طبقة الورنيش العازلة على سطح لوحة جامع السلطان أحمد، تم إضافة الحشوات اللونية داخل الفجوات والخروق والتشققات وغيرها من العيوب التي لحقت باللوحة. هذه الخطوة مهمة جداً في عملية تلوين الداخل لأن ما سيُنفذ على سطح اللوحة سيكون واضحاً للعيان وظاهراً على واجهتها. على عملية الحشو هذه أن تُنفذ بشكل يتوافق مع أشكال ومسطحات طبقات الألوان وتناغمها عبر تقليد دقيق لكل ما يحيط بالفراغات المحشوة على الجنفاص كي تظهر متجانسة ودون أي اختلاف يُلحظ.

يتم إجراء الأبحاثِ بشكلٍ مستمر حول المواد الواجب استخدامها للحشو أثناء عملية تلوين الداخل ويبدو من المستحيل تقريباً إيجاد مادة قابِلة للتعتق بنفس السرعة ونفس الطريقة التي عايشتها من مادة اللون الأصلية الموجودة في اللوحة. لِذا فيكمن الحل في استخدام مادة قابلة للتعديل سهلة الإزالة أو الاستبدال (تنقيح يلي المعالجة، الصورة 1).

شكلت الفحوصات المنجزة على لوحة جامع السلطان أحمد للرسام فانمور دراسة مثيرة وفرصة نادرة سمحت لنا باكتساب خبرات واسعة، وعلمتنا الكثير عن أنواع المواد التي كان يمكن لرسامٍ من فرنسا استخدامها في القرن الثامن عشر أثناء إقامته في اسطنبول. بالرغم من إقامته بعيداً عن موطنه، تابع فانمور استخدام نفس المواد المستعملة عادةً من قبل فناني أوروبا الغربية. لم تكن هذه المواد سهلة المنال في اسطنبول آنذاك. ولكن بالرغم من ذلك، انتهز فانمور فرصة إقامته في مدينة ذات موقع استراتيجي غصت أسواقها بخيارات واسعة ومتنوعة من البضائع من بينها على سبيل المثال أصناف الأصبغة المستوردة من بلاد الشرق.

تعرضت اللوحة كما هو واضح، لعدة عمليات ترميم عبر الزمن. والمواد وأساليب التنفيذ السابقة خلال تلك العمليات تدل على أنها أساليب ترميم أوروبية.

أدت عملية الترميم المنجزة مؤخراً من قِبل متحف المستشرقين إلى إنقاذ اللوحة من أضرار محتملة أخرى. فتم تحصين حمالة الجنفاص ودعائمها وتأمين سلامتها لأمد طويل. تم أيضاً تحرير سطح اللوحة من الشوائب المتراكمة منذ سنوات طويلة، ومن غشاء الورنيش المصفر، والتنقيحات القديمة الناصلة. وعادت لوحة جامع السلطان أحمد لفانمور لتصبح نقية من جديد. تمت استعادة جماليات اللوحة وتناسقها عبر عملية التلوين الداخلية بحيث يمكن الآن التمتع بهذا العمل الفني عن قرب وبأقرب شكل ممكن لحالته الأصلية [18].

[1] E. Sint Nicolaas in A Journey *into the World of the Ottomans, The Catalogue (Skira:* Milan, 2010), p. 128.
[2] المرجع نفسه. ص 126.
[3] المرجع نفسه. ص 127.
[4] O. Nefedova, A Journey *into the World of the Ottomans: The Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671–1737) (Skira*: Milan, 2009).
[5] G. Boevé-Jones, "Jean-Baptiste Vanmour: A Brief Look at the Artist's Materials and Techniques, Including a Description of Some of the Issues Surrounding the Conservation and Restoration of His Work", in Nefedova 2009, pp. 155–65.
[6] المرجع نفسه. ص 156-155.
[7] أجرى كل من أنيلييس فان لون وكاترين كيونين دراسة تحليلية شملت مقارنة مع نتائج بحث سابق أجراه أربيه واليرت من متحف الرايكس في أمستردام.
[8] أجرت كل من الدكتورة سابين شفيردتفيجر وريجين باوسويزن في شهر أغسطس 2012، دراسة تحليلية في مختبر أبحاث راتغين التابع لمتاحف برلين الوطنية.
[9] كانت الأيقونات التي تم إيجادها في اسطنبول مرسومة مزودة بأرضية مصبوغة أو بطبقة أساسية ملونة باللون الأحمر، حسبما ورد في كتاب بوفيه–جونز 2009، ص 156.
[10] R. M. Cornell and U. Schwertmann. *The iron oxide: structure, properties, reactions, occurrences,* and uses (Weinheim: Wiley-VCH, 2003).
[11] P. Hendy and A. S. Lucas, "Les préparations des peintures", in Museum Paris: UNESCO, 1968), Vol. XXI, no. 4, p. 268.
[12] اللون البني مستخرج من سمك الحبّار، وكانت إفرازاته من الحبر القاتم تستخدم لصناعة صبغة السيبيا.
[13] بوفيه–جونز 2009، ص 155.
[14] D. Bomford and S. Staniforth, "Wax-Resin Lining and Colour Change: An Evaluation", in National Gallery Technical Bulletin, Vol. 5, 1981.
[15] بوفيه–جونز 2009، ص 156.
[16] M. S. Grant, "The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence in the Examination of Museum Objects, Part II", in Conserve O Gram, no. 1 Washington, DC: US Government Printing (Office, 2000), p. 1.
[17] مصطلح جديد دخل في قاموس مصطلحات الترميم، عادةً ما يعرف أيضاً باسم التنقيح. هي طريقة يلجأ إليها المرممون لتوحيد وخلق انسجام في اللوحة في أماكن تواجد فيها تطاير أو فقدان للألوان. يتم دهن اللون بالتساوي فوق الفجوة مباشرة. وهو نقيض إعادة التلوين التي هي، على العكس، عملية إعادة تغطية لونية كاملة.
[18] أود أن أوجّه جزيل شكري إلى الدكتور ستيفان سايمون، مدير مختبر أبحاث راتغين التابع لمتاحف برلين الوطنية، لمساهمتِه وتعاونِه القيمين. كما بودي أن أعرب عن امتناني أيضاً لكل من الدكتورة سابين شفيردتفيجر وريجين باوسويزن، لمساعدتهما أثناء قيامي بالأبحاث التحليلية على العينات التي كانت بحوزتي.

الملحق

Kuefstein K. Graf. *Studien zur Familiengeschichte Band III* (Vienna and Leipzig, 1915).

Kuefstein K. Graf. *Studien zur Familiengeschichte Band IV* (Vienna and Leipzig, 1928).

Lewis B. *The Muslim Discovery of Europe* (New York: W. W. Norton & Company, 2001).

Loon A. van and K. Keune. *Frans Hörmann and Hans Gemminger (attr.) "Divan", ca. 1640, Qatar Museum Authority, Doha, Qatar. Chemical Analysis of the Paint Layers*, unpublished document, 2012.

Mack R. *Bazaar to Piazza – Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600* (Berkeley: University of California Press, 2002).

MacLean G. *The Rise of Oriental Travel. English Visitors to the Ottoman Empire, 1580–1720* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004).

MacLean G. *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005).

Mann, G. "Das Zeitalter der Dreißigjährigen Krieges", in *Propyläen Weltgeschichte*, Vol. 7 (Frankfurt, 1986).

Mansel, P. *Constantinople. City of the World's Desire, 1453–1924* (London: John Murray, 1995).

Mitchell P. and L. Roberts. *A History of European Picture Frames* (London: Holberton Publishers, 1996).

Mitchell P. and L. Roberts. *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames* (London: Holberton Publishers, 1996).

Nefedova O. *A Journey into the World of the Ottomans: the Art of Jean-Baptiste Vanmour (1671–1737)* (MIlan: Skira, 2010).

Nefedova O., E. Sint Nicolaas, V. Hodgkinson and B. Princen. *A Journey into the World of the Ottomans. The Catalogue* (Milan: Skira, 2010).

Newbery T. *Frames in the Robert Lehman Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007).

Ortega y Gasset J. "Meditación del Marco", in *Obras de José Ortega y Gasset* (Madrid: Espasa- Calpe, 1943), Vol. 1, pp. 369–75.

Overzier C. *Deutsches Silber. Formen und Typen 1550–1850* (Munich, 1987).

(http://www. webexhibits.org/pigments/paintings. html).

Duval A. R. "Les enduits de préparation des tableaux de Nicolas Poussin", in *Techné*, no. 1, 1994.

Eastaugh N., V. Walsh, T. Chaplin and R. Siddall. *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2008).

Faroqhi S. *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire* (London: I. B. Tauris, 2005).

Faroqhi S. *The Ottoman Empire and the World Around It* (London: I. B. Tauris, 2006).

Germaner S. and I. Zeynep. *Constantinople and the Orientalists* (Istanbul: İşbank, 2002).

Grant M. S. "The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence in the Examination of Museum Objects, Part II", in *Conserve O Gram* (Washington, DC: US Government Printing Office), no. 1, 2000.

Gutkas, K. *Geschichte des Landes Niederösterreich* (St. Pölten, 1957).

Hackney S. *Paintings on Canvas: Lining and Alternatives* (London: Tate Papers, 2004).

Hendy P. and A. S. Lucas. *Les préparations des peintures* in *Museum* (Paris: UNESCO), Vol. XXI, no. 4, 1968.

Hernmarck C. *Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede von 1450 bis 1830* (Munich, 1978).

Horie C. V. *Materials for Conservation* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1987).

İnalcik H., S. Faroqhi S. and D. Quataert. *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300–1914*, Vol. 2 (Cambridge University Press, 2009).

Kampfer F. *Becher, Humpen, Pokale* (Leipzig, 1977).

Kern R. *Wissenschaftliche Instrumente in ihrer Zeit*, Vols. I–II (Cologne, 2010).

Kirsch A. and R. S. Levenson. *Seeing Through Paintings* (New Haven: Yale University Press, 2000).

Knell S. *Care of Collections* (Oxon: Routledge, 1994).

Kuefstein K. Graf. *Studien zur Familiengeschichte Band I* (Vienna and Leipzig, 1908).

Kuefstein K. Graf. *Studien zur Familiengeschichte Band II* (Vienna and Leipzig, 1911).

Art as a Message. Asia and Europe 1500–1700 (Vienna: MAK, 2009).

Die Goldschmiede Hamburgs, Vols I–III, edited by E. Schliemann (Hamburg, 1985).

Dutch Silver 1580–1830, edited by A. L. den Blaauwen (Gravenhage, 1979).

From the Medicis to the Savoias – Ottoman Splendour in Florentine Collections (Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2003).

"Gustav Reingrabner, Adel und Reformation", in *Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich und Wien*, Band 21, 1976.

Images of the Turks in the XVIIth century Europe (Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2005).

The Sultan's Portraits – Picturing the House of Osman (Istanbul: İşbank 2000).

Venice and the Islamic World 828–1797 (Paris: Éditions Gallimard, 2007).

Was von den Türken blieb, exhibition catalogue, Perchtoldsdorf Museum, 1983.

Zapiski russkikh puteshestvennikov XVI–XVII vekov (Moscow, 1988).

Artelab. *Chemical Analysis of Six Micro-samples from the Janissary, circa 1640*, unpublished document, 2012.

Atıl E. *Turkish Art* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1980).

Berger G.A. *Conservation of Paintings, Research and Innovation* (London: Archetype Publications, 2000.

Bjerre H. and J. H. Linnemann. *Frames: State of the Art*, edited by S. Bjerkhof (Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008).

Bomford D. and M. Leonard (eds). *Issues in the Conservation of Paintings* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004).

Bomford D. and S. Staniforth. "Wax-Resin Lining and Colour Change: An Evaluation", in *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 5, 1981.

Busbecq Ogier de. *Turkish Letters* (London: Eland, 2001; second ed. 2005).

Cornell R. M. and U. Schwertmann. *The Iron Oxides. Structure, Properties, Reactions, Occurrences, and Uses* (Weinheim: Wiley-VCH verlag, 2003).

Douma M. *Pigments through the Ages*, Institute for Dynamic Educational Development, 2008

Thubron C. *Istanbul* (Amsterdam: Time-Life International, 1978).

Winter O. F. "Besitz- und Herrschaftsstrukturen in der Wachau auf Basis von Königschenkungen an bayerische Stifte und Klöster", in *Die bayerischen Hochstifte und Klöster in der Geschichte Niederösterreichs*, edited by H. Feigl (Institut für Landeskunde, 1986).

Zeeden E. W. *Das Zeitalter der Gegenreformation von 1555 bis 1648* (Freiburg, 1967).

مواقع إلكترونية

http://www.metmuseum.org/toah/hd/grot/hd_grot.htm (October 2012)

http://www.calameo.com/read/00007533528de6be40bee (October 2012)

Price, N. S., M. Kirby Talley Jr. and A. Melucco Vaccaro. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996).

Sardar M. "The Greater Ottoman Empire, 1600–1800", in *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000).

Seling H. *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, Meister-Marken-Werken.* Vols. I–III (Munich, 1980).

Teply K. *The Imperial Grand Embassy to Sultan Murad IV in the Year 1628. The Journey of Freiherr Hans Ludwig von Kuefstein to the Sublime Porte Sublime* (Vienna: A. Schendl, 1976).